

الدراما العربية المبكرة

تأليف: محمد مصطفى بدوى

ترجمة وتقديم: جمال عبد المقصود

2



يقدم الكتاب صورة حية ومحايدة ومستنيرة للمسرح العربى المبكر، ويربطها بالأشكال الدرامية التى سبقته، وهو يتناول مادته الثرية تناولاً نقديا؛ لذلك فهو يحفل بالآراء الثاقبة والتصحيحات الموثقة لبعض الآراء الشائعة الخاطئة، سواء أكانت للنقد العربى أم للفكر الغربى.

يتناول الكتاب أيضًا موضوعات مهمة مرتبطة بموضوعه الأساسى مثل: علاقة الإسلام بالمسرح والفن بصفة عامة، وكيف نقيس جودة المسرحية ووظيفة المسرح.

كما يطرح أسئلة مهمة مثل: كيف يعبر المسرح عن الأفكار رغم أن المسرح لا يعرف الأفكار، بل يعرف تجليات الأفكار؟ هل يقف المسرح عند الحدود الثابتة للتاريخ، أو من حقه أن يتجاوزها ويسمو فوقها؛ لأن هدفه ليس ما كان، بل ما يمكن أو ما يجب أن يكون؟ فالمسرح كما يقولون كذبة تحمل الحقيقة، كما يتميز التناول بالفهم العميق لتكنيك المسرح واتباع المنهج العلمى فى الطرح والاقتصاد فى استخدام الكلمة والدقة فى اختيارها.

تصميم الغلاف: نادية حسنين

الدراما العربية المبكرة

المركز القومى للترجمة

تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور

إشراف: فيصل يونس

- العدد: 2014
- الدراما العربية المبكرة
- محمد مصطفى بدوى
- جمال عبد المقصود
- الطبعة الأولى 2013

هذه ترجمة كتاب:

Early Arabic Drama

By: M. M. Badawi

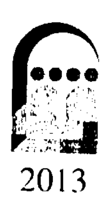
شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.

E-mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524 Fax: 27354554

الدراما العربية المبكرة

تأليف: محمد مصطفى بدوى
ترجمة وتقديم: جمال عبد المقصود



2013

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

بدوى، محمد مصطفى

الدراما العربية المبكرة/ تأليف: محمد مصطفى بدوى ،
ترجمة وتقديم: جمال عبد المقصود
ط ١ - القاهرة: المركز القومى للترجمة، ٢٠١٣
٢٩٦ ص، ٢٤ سم
١ - المسرح - تاريخ ونقد
(أ) عبد المقصود ، جمال (مترجم ومقدم)
(ب) العنوان ٧٩٢,٠٩

رقم الإيداع ٢٠١٢ / ٢٨١٥

الترقيم الدولى: I.S.B.N - 978-977- 704 - 940- 5

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

مقدمة المترجم

يكتسب كتاب "الدراما العربية المبكرة" للأستاذ الدكتور محمد مصطفى بدوى أهمية كبيرة لأسباب عديدة. فهو يعطى للدارس والقارئ صورة مركزة عن نشأة المسرح العربى وتطـوره وطبيعته، لا تقف عند حد التأريخ لهذا المسرح لكنها تتعدى ذلك إلى التقييم والنظرة النقدية. فهى صورة أقرب إلى النقد المسرحى منها إلى التأريخ المسرحى، وإن احتوت الجانبين، والمكتبة المسرحية العربية تعانى من ندرة المؤلفات فى هذا المضمار.

وقد يلفت النظر إشارة المؤلف الصريحة إلى ما يسميه "المدخل النقدى". قد تبدو الفكرة بديهية لا تحتاج إلى تقرير، لكن المتتبع لمسار النقد المسرحى منذ ستينيات القرن الماضى قد يفهم ذلك بسهولة. فالنقد المسرحى منذ ذلك التاريخ يعانى أزمة منهجية أثرت عليه وعلى الإبداع المسرحى بالسلب، وهى الخلط بين المســرح والسيــاسة أو الإيديولوجيا. صحيح أن المسرح لا ينفصل عن السياسة أو الإيديولوجيا، غير أن الاثنين ليسا فرعا معرفيا واحدا. فالمسرح يعرف الأفكار لا كمــا يعــرفها رجل السياسة أو المفكر الإيديولوجى؛ فالمسرح يعرف الأفكار وقد تحولت إلى تجربة فنية لها خصوصيتها واستقلالها، ويحكم عليها بمقاييس الفن وليس بمقاييس السياسة أو الأفكار، حتى إنه يقال إن المسرح يعرف تجليات الأفكار وليس الأفكار نفسها أى تجسد الفكرة المجردة فى قصة وحبكة تكسو القصة لحما ودما وشخصيات لها حياتها الخاصة ومنطقها وحوار تعبر به الشخصيات عن

أنفسها فتكون المسرحية معادلاً موضوعيًا للفكرة التى لا نستطيع أن نضع يدنا عليها ونحددها كما نحدد الفكرة المجردة. فهى كالمارد الذى يخرج من القمقم فنرى بخارًا يتحول إلى شىء آخر تمامًا هو المارد الذى لا نرى فيه شيئًا من هذا البخار. فالنقد المسرحى يبحث فى كيفية استخدام الكاتب المسرحى لقدراته الفنية لخلق تجربة فنية تضىء وعى المشاهد أو القارئ عن طريق مشاهدته أو قراءته لأحداث المسرحية واستنتاج ما توحى به وليس ما تصرح به.

وهناك اختلاف آخر بين المسرح والسياسة أو الأفكار التى هى محدودة تاريخيا وتتغير وتتبدل، لكن أهداف المسرح – والفن عمومًا – تسمو فوق السياسة بل فوق التاريخ لأنها تتعامل مع المبادئ الإنسانية مثل العدل والحق والخير، وتلك لا تتبدل ولا تتغير. وهذا الكتاب من الكتب القليلة التى تقيس المسرحية بمسطرة الفن، وليس بمسطرة السياسة أو الأفكار.

يتميز الكتاب باتباعه المنهج العلمى الصحيح بشكل لافت للنظر، وهو يستخدم أداتين للتعبير عن آراء الكاتب هما التحليل والمقارنة. والتحليل هو أفضل طرق التعامل مع العمل المسرحى، إذ إنه يتعامل تعاملاً مباشرًا مع مادته وهى المسرحية؛ أى مع الواقع الذى يمثله موضوعه. وإذا كان أهل الفلسفة يقولون إن الواقع هو مقياس الصواب، أى أن الصواب هو مطابقة الحكم أو الرأى لواقع الأمور فإن التعامل المباشر مع الواقع – وهو هنا المسرحية – هو الطريق الصحيح. الأداة الثانية هى المقارنة أى رؤية العمل المسرحى على ضوء أعمال أخرى مشابهة أو مختلفة مما يعطى العمل المسرحى بعدًا آخر هو موقعه بالنسبة للأعمال الأخرى؛ مما يلقى بدوره ضوءًا آخر على العمل المسرحى موضوع البحث، وكما يقولون تعرف الأشياء بضدها أو بغيرها.

يستمر المنهج العلمى للكتاب فلا يصدر حكما إلا وقد ساق الدليل عليه، وهو ينتقى كمقدمته المنطقية الحقائق اللازمة والصحيحة ولا يقع فى المغالطات المنطقية الشائعة مثل النظرة الجزئية أو التعميم الخاطئ أو التبسيط المخل. والمؤلف يتميز بأمانة الباحث وشجاعته فلا يتردد فى الإشارة إلى خطأ وقع فيه كبار باحثينا مثل الكاتبين المتميزين د. محمد يوسف نجم، ود. محمد مندور والإشارة أيضًا إلى مواطن التميز لديهما. والكتاب، فى تميزه الفكرى والمنهجى واعتماده على الدليل، يسير عكس ما يرى الفكر الغربى فى منهجنا، إذ يرون أننا لا نعتمد على الدليل والحجة بل نعتمد على استخدام البلاغة والاستعارات والتشبيهات والتكرار، وهذا خطأ منهجى فى الفكر الغربى لأن ما يقولونه هو جزء من الحقيقة وليس الحقيقة كلها.

للكتاب مزايا كثيرة أخرى من أهمها آراء المؤلف الصائبة فى موضوعات فنية كثيرة مثل علاقة المقامة بالدراما، كذلك عروض خيال الظل والبابات، كذلك فن "التعزية" وعلاقة الإسلام بالمسرح والفن عموما، وذلك فى موضوعية تستبعد الانتصار للمشاعر القومية على حساب الحقيقة. إن الاستبصارات التى يحفل بها الكتاب تكاد تكوِّن فكرة متسقة متماسكة متكاملة عن تصور د.بدوى لتقنيات المسرح؛ فهو يتحدث مثلاً عن الشخصية المسرحية وضرورة انفصالها عن شخصية المؤلف ويرى فى الحوار رأيا صحيحا ثاقبًا (الكتاب مؤلف فى ١٩٨٨) أثبت الزمن صحته وهو استخدام العامية، ولم يكن هذا الرأى موضع قبول واسع فى ذلك الوقت. كما يوضح المؤلف علاقة المسرح بالتاريخ ويرى أن المسرحية التى تتناول التاريخ هى فى الأساس عمل مسرحى، وأن التاريخ هنا هو مادة خام يخضعها الكاتب للمسرح وليس للتاريخ.

إننا نستطيع بسهولة أن نضع أيدينا على كثير من الإضافات الفنية للمؤلف يمكن بشكل من الأشكال أن تكوّن نظرية شاملة متماسكة ينطلق منها فى قراءة المسرحيات وتحليلها. ففيما يتعلق بتيمة أو موضوع المسرحية، يجب ألا يكون العمل المسرحى تسلية خالصة دون مضمون هادف. فهو يرى أن للمسرحية رسالة يجب أن تؤديها. والمسرحية، من ناحية أخرى، ليست درسًا تعليميًا لا حياة نابضة ولا عالمًا ممتعا فيه. إن المسرح كذبة تحمل الحقيقة كما يقولون؛ إذ يجب على المسرحية أن تعبر عن هدفها دون أن تكف لحظة عن أن تكون ممتعة، كما أن الوعظ والإرشاد المباشرين لا محل لهما فى المسرح.

وفيما يتعلق بالأحداث المسرحية، يجب أن تكون مقنعة لكى يصدقها المتفرج أو القارئ وأن تنجح فى التعبير عن الهدف، وأن تكون العلاقة بينها سببية، وليست عن طريق المصادفة وأن تتحرك الأحداث إلى الأمام فى نعومة، وأن يكون الفعل المسرحى كافيًا لكى يستولى على انتباه المشاهدين.

وفيما يتعلق بالشخصيات، يجب على الشخصية أن تقدم نفسها عن طريق أفعالها وعليها ألا تخرج عن ذاتها وترى نفسها من الخارج، وهذا العيب لا يزال متفشيًا فى المسرح المصرى حتى الآن. ويجب ألا تفرط الشخصية فى المناجاة الفردية، وعلى فعل الشخصية أن يتناسب مع ثقافتها وموقعها الاجتماعى ومصلحتها وألا تكون الشخصية بوقًا للمؤلف المسرحى. صحيح أن الشخصية أداة يعبر المؤلف بها عن فكرته لكن يجب أن يكون لها منطقها الخاص بها كشخصية مستقلة عنه لكى يصدقها المشاهد أو القارئ.

وفيما يتعلق بالحوار، يجب أن يكون موجزًا ومكثّفًا ومتمشيًا مع الموقف ومعبرًا عن الشخصية، وأن يؤدى دورًا لا أن يكون لطيفًا أو مضحكًا فى ذاته،

ويجب ألا يعبر مباشرة عن هدف الكاتب، فإذا كان على الكاتب أن يمرر فكرة ما يريدها فيجب أن يطوعها بشكل منطقى ومقبول ومصدّق للشخصية التى تعبِّر عنها، فتكون قطعة طبيعية من حياة الشخصية على المسرح وجزءا لا يتجزأ من الموقف المسرحى.

هذا إلى جانب استبصارات كثيرة يستفيد منها الكاتب المسرحى والمشاهد، بل والناقد المسرحى منها على سبيل المثال رد اعتبار كاتبين مسرحيين متميزين مر عليهما النقد المسرحى مرور الكرام هما إبراهيم رمزى ومحمد تيمور ومناقشة مسرحياتهما مناقشة نصية بارعة، هى نموذج لما يجب أن يكون عليه النقد المسرحى. الكتاب إضافة بالغة الثراء للنقد المسرحى المصرى والعربى.

مقدمة المؤلف

هذا الكتاب هو محاولة لتتبع تطور الدراما العربية من بداياتها فى منتصف القرن التاسع عشر حتى وصلت إلى مرحلة نضجها فى العقدين الثانى والثالث من القرن العشرين. إنه ليس تاريخًا جامعًا مانعًا. فهذا يتطلب كتابًا أكبر إذا كانت المعالجة أكثر من قائمة بأسماء المؤلفين أو ببليوغرافيا بالحواشى التفسيرية بعناوين المسرحيات. إن أعمال الرواد - لأسباب واضحة - تلقى تناولا أكثر اكتمالا من أعمال الكثيرين ممن جاءوا بعدهم ولم يسهموا إسهامًا كبيرًا فى تطوير هذا الجنس الفنى. إلا أنه يصبح من الضرورى، مع نضج الدراما العربية، أن يكون المدخل انتقائيًا بدرجة أكبر. لقد تم اختيار الأسماء الكبرى وتم تناول أعمالهم الأكثر أهمية بالتفصيل. ولكى أجعل القارئ قادرًا على الإحساس بالمادة "موضوع الدراسة"، فقد أدرجت ترجمتى لبعض المقتطفات فى مجرى المناقشة.

إن سوريا (ولبنان) ومصر هى الدول التى ولدت فيها الدراما العربية، لكنها وصلت فى مصر إلى نضجها. هناك أسباب محتملة لهذا. إن مصر هى الدولة العربية الوحيدة التى يبدو أنه كان فيها تراث مستمر بدرجة معقولة للتسلية الدرامية أو شبه الدرامية يعود تاريخه على الأقل إلى الفترة الفاطمية فى القرن العاشر عندما كانت أعمال خيال الظل تقدَّم، كما تقول لنا المصادر. لقد هاجر كُتّاب الدراما والممثلون - المديرون فى القرن التاسع عشر إلى مصر من بيروت ودمشق. حيث قوبلوا هناك بالمعارضة والعداء من السلطات والجمهور سواء بسواء. فقد وجدوا

فى القاهرة والإسكندرية جمهورًا أكثر تذوقًا لهم بكثير، حتى إنهم لقوا تشجيعًا من حاكم مصر الكريم الخديوى إسماعيل الذى حاول - رغم نقائصه كحاكم التى قد تكون فى مجالات أخرى - بشكل رسمى على الأقل أن يشجع الفنون. لذلك فليس من المستغرب أنه مع سير هذا الكتاب يصبح الكتاب هو قصة الدراما العربية فى مصر إلى حد كبير. إن الدراما العربية لسنوات عديدة تالية ستصبح مرادفًا للدراما المصرية، لقد مارست الدراما المصرية تأثيرًا عميقًا على الدراما العربية خارج مصر عن طريق الزيارات المتنوعة التى قامت بها الفرق المصرية الكبرى إلى باقى العالم العربى وأيضا من خلال نشر ومناقشة أعمال كبار كتاب المسرح المصريين فى الصحف والدوريات. ويمكن القول إن الدراما العربية غير المصرية قد بدأت فى صنع إسهاماتها الواضحة والقيمة فى ستينيات القرن العشرين فقط.

وعلى الرغم من أننى لست فى حاجة إلى أن أبيِّن أن الصلاحية للإنتاج على خشبة المسرح هى مطلب لا غنى عنه للعمل الفنى ليتأهل كدراما جيدة، فإن اهتمامى هو بالدراما كجزء من الأدب العربى. ولهذا فإنى أتعامل فقط مع النصوص المنشورة للمسرحيات. إنى لا أحاول تقديم تاريخ للمسرح المصرى على خشبة المسرح، أو أتتبع مصائر الفرق المسرحية المتنوعة التى استمرت فى الظهور وعاودت الظهور فى هذه الفترة. فى هذا المجال، يختلف كتابى عن كتـــاب يعقوب م. لانداو *Jacob M. Landau* "دراسات فى المسرح والسينما عند العرب "(فيلادلفيا، ١٩٥٨) (*Studies in the Arab Theater and Cinema (Philadelphia, 1958*)، وهو يختلف عنه أيضا فى مجال مهم آخر. ففى المقدمة، يكتب لانداو إن كتابه "مقصود به أن يكون مسحًا لتطور المسرح والسينما العربيين كظواهر ثقافية واجتماعية أكثر منه دراسة نقدية لقيمهما الجمالية، والذى لم يحن الوقت بعد لذلك". فيما يتعلق بالمسرح، كان هذا حكمًا يدعو للدهشة يصدره دارس فى ١٩٥٨، حيث إن

مسرحيات كثيرة ذات قيمة فنية كبيرة كانت قد ظهرت فعلا. وعلى خلاف مدخل لانداو، إن مدخلى هو مدخل نقدى أساسًا وآمل أن أبيِّن فى القسم الأخير من هذا الكتاب أن هناك فى مصر – على الأقل – مسرحيات يمكننا أن نصفها بالدرامات الجيدة دون تنازل أو تساهل فى مقاييسنا النقدية العادية كتبت فى العقد الثانى من هذا القرن ناهيك عن الأعمال المهمة للكتاب الذين جاءوا بعد ذلك مثل توفيق الحكيم أو محمود تيمور. حقًا، إن من دواعى السرور أن نجد البروفيسور ه. أ. ر. جيب ***H.A.R.Gibb*** فى مقدمته لكتاب لانداو يشير إلى "النضج الحالى للمسرح العربى".

من الواضح أن هناك حاجة لمسح نقدى للدراما العربية المبكرة وتطورها اللاحق بالإنجليزية أو بأية لغة أخرى فى هذا الشأن. إن مقالات نفيل باربر ***Nevill Barbour*** عن (المسرح العربى فى مصر) المنشورة فى 'نشرة مدرسة الدراسات الشرقية" ***"The Bulletin of the School of Oriental Studies" 7(1935-7)***، رغم الكثير من التعليقات الثاقبة والأحكام العادلة بشكل عام التى تضمها، تقدم تقريرًا بالغ الإيجاز. إن دراسة محمد يوسف نجم الممتازة "المسرحية فى الأدب العربى الحديث" (بيروت، ١٩٥٦) للأسف تتوقف عند ١٩١٤، لذلك فهى لا تمس أيًا من الأعمال المهمة التى تشير إلى بلوغ الدراما العربية الحديثة سن الرشد. إن كتاب لانداو "دراسات فى المسرح والسينما عند العرب" يحاول أن يغطى مساحة ضخمة. وعلى الرغم من أن البيبليوغرافيا التى يضمها الكتاب عظيمة الفائدة، فإن القليل من النقد الأدبى أو الدرامى فيه مقصور على ملاحظات روتينية قليلة. وكتاب محمد مندور "المسرح النثرى" (القاهرة، ١٩٥٩) – رغم قيمته – ليس مفصلًا بالقدر الكافى ويعانى إلى حد ما من التحيز المتأصل بعمق فى هذا الناقد المتميز ضد استخدام العامية المصرية، كما يعانى من نهجته التعليمية المقحمة (الكتاب مكون

من محاضرات ألقيت على طلبة معهد الجامعة العربية العالى للدراسات العربية).
إن كتاب ندا توميش *Nada Tomiche* "تاريخ الأدب الروائى لمصر الحديثة"
Histoire de la Literature Romanesque de L'Egypte Moderne (Paris , 1981)
يخصص أقساما عديدة للدراما، لكنه يحتوى على كثير من الأمــور غير الدقيقة وهو حتى لا يذكر كبار كتاب المسرح مثل إبراهيم رمزى أو أنطون يزبك. إن الفصول التى تتناول الدراما فى كتاب " أصول القصة العربية الحديثة" لمتى موسى
"The Origins of Modern Arabic Fiction (Washington,1983)– Matti Mousa
هى – كما يقر المؤلف بذلك فى "الفاتحة" – أقرب كثيرًا لأن تكون تاريخًا اجتماعيًا وأدبيًا أكثــر من أن تكون أساسًا نقدًا أدبيًا". ومن ناحية أخرى، فــإن كتاب محمد أ. الخزعى *Mohamed A. al-Khozai* "تطــور الــدرامــا العــربيــة المبكــرة (١٩٠٠ – ١٨٤٧)" (لندن، ١٩٨٤) – ***"The Development of Early Arabic Drama (1847-1900)"*** يحاول تقييم التجربة العربية ودراستها فى كتابة المسرحية لكن من الواضح أنه يتوقف عند زمن مبكر جدًا. إلى جانب هذا، من الصعب أن نوافق على كثير من الأحكام النقدية للمؤلف خاصة رفضه الإجمالى لاستخدام اللغة العاميــة. إلا أنــه بقولى إن هناك حاجة لمسح نقدى للدراما العربية المبكرة، فأنا لا أود بأية طريقة أن أقلل من قيمة الدراسات المهمة التى ظهرت فعلاً عن الجوانب المتنوعة للموضوع وبشكل جدير بالملاحظة كتاب عطية عامر "لغة المسرح العربى" (ستوكهولم، ١٩٦٧)– ***"Lughat al-Masrah al-Arabi" (Stockholm , 1967*** وكتاب "فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى" لعلى الــراعى (القاهــرة ١٩٧١)، وكتابــه "مســرح الدم والدموع" (القاهرة، ١٩٧٣)، وكتاب "المصادر الفرنسية للمســرح المصــرى" لعطيــة أبــو النجا (١٩٣٩– ١٨٧٠) (الجزائر، ١٩٧٢) ***"Les Sources Francaises du Theatre Egyptien" (1870-1939).***

إن غياب الدراما بالمعنى الغربى (أى المحاكاة على خشبة المسرح بواسطة ممثليـــن آدمييـــن لقصـــة أو موقف عن طريق الفعل المسرحى والحوار بالشعر أو النثر) عن الأدب العربى المكتوب بالفصحى هو قضية محيِّرة أجهدت عقول كثير من الدارسين والنقاد المستشرقين منهم والعرب على السواء. وكما هو معروف جيدًا، كان أدب ما قبل الإسلام جميعه على وجه التقريب مكونًا من الشعر، الشعر الغنائى الذى ينطوى على عناصر ملحمية واضحة وكذلك عناصر درامية، لكنه لم يعرف الملحمة ولا الدراما. بعد الإسلام ومع انتشار الإمبراطورية الإسلامية، أصبح العرب على اتصال وثيق بالحضارات الأرفع شأنا للفرس والبيزنطيين التى تعلموا منها الكثير بالتدريج، وقد ترجم الكثير وخاصة فى القرن التاسع بطريق غير مباشر بشكل عام عن طريق اللغة السريانية من الإغريقية: العلم والطب والرياضيات والفلسفة، ولكن لم يترجم أى أدب خيالى إغريقى على الإطلاق. وبسبب المكانة بالغة الرفعة التى أعطيت للغة العربية لأنها اللغة المقدسة للقرآن الكريم، والتى فهمها المؤمنون على أنها الكلمة الحرفية لله (سبحانه وتعالى)، بدا أن العرب الذين فاخروا بلسانهم لا يشعرون بالحاجة إلى ترجمة أى أدب أجنبى لأن – فى نظرهم – أعلى درجة من الفصاحة البشرية يمكن الوصول إليها فقط فى اللغة العربية. هل كان المترجمون أم لم يكونوا يتجنبون عن عمد إدراج الدراما الإغريقية ضمن ترجماتهم، هل كانوا أم لم يكونوا على علم حتى بوجودها أمر فى الحقيقة لا يمكننا أبدا أن نتأكد منه بشكل مطلق، على الرغم من أن الفرضية الأخيرة هى أكثر احتمالاً أن تكون صحيحة وخاصة فى غياب ميراث إغريقى درامى حى فى ذلك الوقت. إلا أن المهم أنهم من الناحية النفسية كانوا مهيئين للشعور بالاكتفاء الذاتى فيما يتعلق بالتعبير الأدبى. ولأن أرسطو ***Aristotle*** أصبح مؤثرًا سائدًا بين الفلاسفة والمفكرين العرب، فقد نشأت الرغبة الحادة فى جعله

متاحًا بالكامل فى اللغة العربية. وقد حدثت أزمة حول كتابه "بويطيقا" "*Poetics*" (فن الشعر) وبذلت أكثر من محاولة لترجمته إلى العربية عن السريانية فى القرن العاشر بواسطة أبى بشر متى ويحيى بن عدى. من الواضح من الترجمة التى بقيت حتى الآن بواسطة أبى بشر (توفى فى ٩٣٩) وأيضا من تعليقات الفلاسفة الثلاثة الفارابى *Farabi* (٨٧٠ - ٩٥٠) وابن سينا *Avicenna* (٩٨٠ - ١٠٣٦)، وابن رشد *Averroes* (٩٨ - ١١٢٦) عليه أن العرب لم تكن لديهم فكرة عن الأجناس الأدبية التى كان أرسطو يناقشها فى نصه. وقد ترجم مصطلحا "التراجيديا" *tragedy* و"الكوميديا" *comedy* بالمديح *panegyric* والهجاء *(satire or invective)* على التوالى. وقد كانا جنسين أدبيين مقبولين فى الشعر العربى. صحيح أن الفارابى وابن سينا يستخدمان المصطلحين الإغريقيين الأصليين لكنهما لا يزالان يعنيان بهما "المديح" و"السخرية". لقد مارس كتاب أرسطو "بويطيقا" (وكتاب "البلاغة" "*Rhetoric*") تأثيرًا لا يخطئه أحد على تطور النظرية الأدبية وعلم الأسلوب *stylistics* فى اللغة العربية الفصحى، لكن التأثير ظل مقصورًا على تفصيلات اللغة والأسلوب أو على عمل الخيال الشعرى، ولم تناقش التراجيديا والكوميديا مطلقًا بعد ذلك لسبب بسيط هو أنه فى البداية لم يبد أن أحدًا يعرف بالضبط ماذا يعنيان.

ولكن لماذا لم يطور العرب أنفسهم فن الدراما (بالمعنى الغربى)؟ قدمت شروح متنوعة تنتمى جميعها إلى عالم التخمين على الرغم من أن بعضها كان يتسم بوضوح بطابع التخمين أكثر من غيره. لقد تردد أن العرب فيما قبل الإسلام لم تكن لديهم ميثولوجيا معقدة بشكل كاف، كما لو كانت الدراما بالضرورة لا تستطيع النمو إلا من الأسطورة فقط. ويزعمون أيضا أن بيئة العرب الصحراوية وطريقتهم فى الحياة البدوية لم تساعدهم بصفة خاصة على خلق

الدراما التى تتطلب طريقة حياة مقيمة، كما لو كان العرب جميعهم بدوًا ولم توجد مراكز حضرية مثل مكة، بل إن هناك شرحًا أكثر مدعاة للشك يتعلق بتعميم كان يتمتع ذات يوم بشعبية أكبر بكثير - هو نتاج آراء القرن التاسع عشر فى العرق - لما يسمى بالعقل العربى، فقد كانوا يعتقدون أن العقل العربى متنافر الأجزاء وفردى بشكل مفرط، وأنه تم التعبير عنه أحسن تعبير فى بنية القصيدة قبل الإسلام حيث اعتادوا النظر إليها كمجموعة من الأبيات المفردة المستقلة بذاتها من ناحية المعنى ينتهى كل منها بالقافية نفسها. إن العرب - هكذا مضت الرواية - كانوا غير قادرين على نوع التنظيم والبناء على نطاق واسع اللازمين فى مثل هذه الأشكال الأدبية الضخمة إلى حد ما مثل الدراما والملحمة. بعيدًا عن النظرة الخاطئة كلية لشكل القصيدة العربية قبل الإسلام الذى يتضمنه هذا الرأى، فإن نظرية العقل العربى هذه تتجاهل بشكل مغرض الآثار المتميزة ذات التركيب الذهنى الواسع النطاق مثل تلك الموجودة فى بعض أعمال المعمار الإسلامى الشهيرة أو فى النظام المحكم للقضاء الإسلامى. مرة ثانية، لقد زعموا أن الإسلام يقدم نظرة إلى الإنسان توصى بالقبول الكامل لنظام الأشياء إن لم يكن بالاستسلام المطلق، نظرة تستبعد هذا النوع من الصراع التراجيدى الذى نجده فى الدراما الإغريقية. إذا غضضنا النظر عن الفهم غير الناضج والمفرط فى التبسيط للإسلام الذى تتضمنه هذه النظرة، فهى تسوى بين الدراما وبين التراجيديا الإغريقية، بل ونوع واحد من الدراما الإغريقية فى هذا الشأن ناسيةً أن هناك شيئًا اسمه الكوميديا لا يدخل فيه الصراع التراجيدى بشكل عام. لقد نهى الإسلام، بصفته دينًا موحِّدًا بشكل صارم، عن عبادة الأصنام ولهذا - وكما لم يشجع الفنون التى تدخل فيها الأشكال البشرية مثل التصوير - ما كان له أن يسمح بالدراما. يقال هذا على الرغم من أنه حتمًا - نظرًا لغياب الدراما - لا يمكن أن يوجد تحريم صريح لا

ليس فيه للمسرح ورغم الحقيقة القائلة إنه حتى تصوير الأشكال البشرية لم يكن غير معروف تمامًا فى الحضارة الإسلامية. يجب علينا حقا أن نذكِّر أنفسنا أنه على الرغم من أن الدراما الغربية الحديثة قد يكون لها جذور فى الكنيسة المسيحية فى العصور الوسطى كما يعرف جيدًا أى طالب فى الغرب، فمن غير المؤكد أنها كانت ستكتسب الشكل والأهمية التى اكتسبتهما فى تاريخ الثقافة الغربية بدون تأثير الدراما الكلاسيكية الإغريقية والرومانية. إن أحد الأسباب الرئيسية لغياب الدراما العربية – كما ذهب أحد الدارسين – هو أن النساء كن ممنوعات منعًا باتًا من الظهور على خشبة المسرح، ولكنهن كن ممنوعات كذلك لمدة طويلة فى أوروبا المسيحية، من السهل أن ننسى أن أدوار كليوباترا وليدى ماكبث لم تكن تمثلها النساء فى زمن شكسبير.

لقد سكب كثير من الحبر معظمه بواسطة المؤلفين العرب فى محاولة لدحض الزعم القائل بأن هناك شيئًا معاديًا على نحو متأصل للدراما فى الإسلام أو فى الحضارة الإسلامية. فى كثير من المقالات وحتى فى الكتب المخصصة لدراسة هذا الموضوع مثل "العرب وفن المسرح " لأحمد شمس الدين الحجاجى (القاهرة، ١٩٧٥) و"العرب والمسرح" لمحمد كمال الدين (القاهرة، ١٩٧٥) و"الظواهر المسرحية عند العرب" لعلى عقله عرسان (دمشق،١٩٨١)، كانت المحاولات ساذجة نوعًا ما ولم تكن فى أفضل الأحوال أكثر من دفاع حسن النية يلهمه غالبًا شعور بالنقص إزاء الغياب المزعوم للدراما فى الأدب العربى. إن أصحاب هذه المؤلفات المدافعة كان يمكنهم توفير هذا العناء إذا كانوا قد تأملوا عبارة تى. س. إليوت الحكيمة أن "المسرح هدية لم تمنح لكل جنس حتى الجنس ذى الثقافة الأعلى".

إن غياب الدراما ليس مؤشرا بأى حال من الأحوال على تدنى المنزلة الثقافية، والحقيقة هى أن العرب قد قدموا كتاباتهم الدرامية الخاصة كما قدموا ملاحمهم الخاصة حتى إذا كان الشكل الذى أخذته هذه المنتجات مختلفا عن الشكل الغربى. فى بعض قصائد ما قبل الإسلام وبشكل أكثر بروزا فى أعمال العديد من الشعراء المسلمين وبصفة خاصة فى قصائد الحب لعمر بن أبى ربيعة (المتوفى حوالى عام ٧٢٠) وفى وقت لاحق بشار بن برد (المتوفى فى ٧٨٤) وأبى نواس (المتوفى حوالى ٨٠٣)، نلاحظ استخداما للحوار إلى حد كبير وموقفا خاصا يتم صنعه يضم العاشق ومعشوقته. إلا أن هذا – بخلاف الباستورل ***pastourelle*** (شكل غنائى فرنسى قديم موضوعه الحب الرومانسى لراعية أغنام)- لا يتحول على يد آدام دى لا هال ***Adam de la Halle*** عربيا إلى دراما. وكمرادف عربى للملحمة، فإن مجموعة السير الرومانسية لعنترة وأبى زيد الهلالي – من بين سير أخرى – لم تنشأ من الشعر لكنها كانت خليطا من النثر والشعر. لذلك فإن الكتابة الدرامية العربية – كما يكشف عن هذا مسرح خيال الظل العربى – كانت من نبت الأشكال العربية الخاصة "للمقامة"، وهى أيضا خليط من النثر والشعر. "المقامة" – والتى يفترض عامة أنها من إبداع الحمدانى (*969-1008*) – هى حكاية تحكى بمزيج من النثر المقفى والشعر وتتناول فى الأغلب الأعم مغامرات متشرد فصيح يعيش على قريحته. كانت "المقامة" تحتوى على عنصر بارز من الدراما رغم أسلوبها الذى يتسم بالتأنق اللفظى واهتمامها الجامح بالطريقة أكثر من اهتمامها بالمادة وبصفة خاصة فى أعمال من جاءوا بعد الحمدانى. كان على بطلها المتشرد أن يلجأ كثيرا إلى تقمص شخصيات أخرى فى محاولة للاحتيال على العيش عن طريق خداع الآخرين. "المقامة" الحمدانية النموذجية – من الناحية الشكلية – هى تقاطع طريقين بين القصة والدراما، قصة قصيرة ومسرحية قصيرة معا. فى مسرح خيال الظل،

يغلب العنصر الدرامى وتُقلّص القصة لتصبح كلمات المقدم الذى يقدم الشخصيات أو يعلق على أفعالها. وعلى الرغم من غياب ممثلين آدميين، حيث يقدم الفعل بواسطة عرائس من الجلد تعرض على شاشة، فقد حاولت أن أبيّن فى مكان آخر أننا نجد فى المسرحيات الثلاث التى وصلتنا، وهى من أعمال الكحال (طبيب العيون) ابن دانيال (١٢٤٨-١٣١١) شكلاً معقدًا من الدراما لم يحظ بعد بالاهتمام النقدى الذى يستحقه.

ربما تكون فكرة مسرح خيال الظل فى النهاية من أصول شرق أوسطية لكن شكل مسرحيات ابن دانيال كان محليًا بصورة جلية، حيث إنه تطور للشكل العربى الخاص "للمقامة". فى الحقيقة، لقد أشار المؤرخ الذى جاء فى وقت لاحق وهو ابن إياس (المتوفى حوالى ١٥٢٤) إلى أعمال ابن دانيال على أنها "مقامة". وقد استمر هذا الاكتفاء الذاتى الثقافى أو الأدبى يميز الحضارة العربية لقرون عديدة تالية. فى البداية، تم تبرير انعزال العرب عن الثقافات الأخرى وخاصة الثقافة الغربية ليس بشعورهم بتفوق لغتهم وأدبهم بقدر تفوقهم الحربى والمادى الفعلى. وقد عضد من هذا علاقتهم العدائية المتبادلة بأوروبا المسيحية. وحتى لو كانت الفرصة قد أعطيت لهم ليروا التطورات الباهرة لفنون الدراما فى أوروبا فى عصر النهضة وما بعد النهضة، كان من المشكوك فيه أن العرب قد ينجذبون إليها فى تعاطف. وكما حدث، ليس هناك ما يدل على أنهم كانوا واعين على الإطلاق بمثل هذه الإنجازات. إن اتصالهم الثقافى بالغرب قد حدث بعد ذلك بوقت طويل (غزا نابليون مصر فى ١٧٩٨) فى وقت كانوا مجبرين فيه على أن يدركوا تخلفهم وتفوق الغرب الساحق. كان الأمر مضرًا ومهينًا، كليهما. أتى الفرنسيون إلى مصر وسوريا كغزاة حققوا نصرًا سهلاً. وعلى الرغم من قصر فترة الاحتلال الفرنسى (الذى استمر من ١٧٩٨ إلى ١٨٠١)، فإن تأثيره على نفسية العرب واتجاههم العام

كان مهولاً على المدى الطويل. أصبح العرب أخيرًا أكثر قابلية لتلقى ما كان على أوروبا أن تقدمه. وكما هو معروف جيدًا، فإن العملية التى بدأت ببعثات محمد على التعليمية إلى إيطاليا وفرنسا منذ قرنين تقريبا كانت فى البداية مقصورة على التكنولوجيا والعلم، لكنها أخذت فى النهاية فى احتضان النواحى العقلية والفنية للحياة، وعلى الرغم من الانتكاسات والتضارب والتردد بين الحين والحين فإن العملية قد استمرت. كان أحد مظاهرها محاولة مارون النقاش ويعقوب صنوع تقديم الدراما الغربية إلى العالم العربى أو بالأحرى تطويعها للذوق العربى. فى هذا السياق، ربما لا يخلو من مغزى أن من بين هذين الرائدين فى هذا المضمار كان واحد منهما مسيحيًا لبنانيًا والآخر يهوديًا مصريًا، وربما بصفتهما هذه كانا أقل احتمالاً لأن يكونا معارضين "إيديولوجيًا" لطريقة الحياة الغربية من مواطنيهما المسلمين المحافظين.

الفصل الأول

الموروث الدرامى المحلى

الدراما العربية الحديثة استيراد من الغرب: لقد تم استعارتها مباشرة وبشكل واع فى حوالى منتصف القرن التاسع عشر بواسطة كاتب لبنانى فى بيروت هو مارون النقاش، وبعد ذلك بعقدين من الزمن بواسطة رجل مصرى فى القاهرة هو يعقوب صنوع (سانوا). وكما حدث فى كلا الحالتين، جاء الإلهام – من الواضح أنه جاء بشكل مستقل – من إقامة مؤقتة فى إيطاليا وتعرض للفنون الإيطالية فى المسرح وخصوصًا الأوبرا على الرغم من أن الفنون الدرامية الأوروبية وبالتحديد الدراما الفرنسية والأوبرا الإيطالية كانت تؤدى على فترات بلغاتها الأصلية فى القاهرة منذ زمن الحملة الفرنسية فى نهاية القرن فصاعدًا.

إلا أن العروض الدرامية أو الأنشطة الدرامية لم تكن غير معروفة تمامًا فى العالم العربى المعاصر أو حتى فى الإسلام فى القرون الوسطى. إن أى تقرير عن الدراما العربية الحديثة الذى كان يتجاهل مثل هذه الأنشطة كان يعانى من أوجه نقص خطيرة ليس فقط لأسباب تتعلق بعدم اكتمالها ***incompleteness***، ولكن أيضًا لأنه قد يفشل فى تقديم الخلفية التاريخية اللازمة. والأهم من هذا، أن هذا التقرير ما كان ليصبح قادرًا على شرح ملامح معينة للدراما العربية الحديثة على المستوى البنيوى ***structural*** ومستوى الموضوع ***thematic***، كليهما. وهى – بشكل واضح – نتاج بعض الاتجاهات والميول ذات الجذور العميقة الموروثة من التاريخ السابق

للتسلية المحلية الدرامية أو شبه الدرامية. إن معرفة مثل هذا التاريخ ضرورى لكى نرى الطريقة التى تم بها استيعاب الشكل المستورد وكيف تطور بعد ذلك لأن الشكـل المستـورد، كـان - بطرق عديدة - يتحدد بالموروث المحلى الدرامى أو المسرحى. علاوة على ذلك، استمرت الأشكال التقليدية من التسلية المسرحية فى الوجود إلى حد ما حتى العقود القليلة الأولى فى مصر فى القرن العشرين وبدلا من أن يطردها على الفور النموذج الغربى المستورد تداخلت معه لفترة طويلة من الزمن؛ لذلك يجب أن نقول كلمة عن الميراث المحلى.

١

نبدأ القول بأنه كانت هناك رواية الشعراء ***rhapsodes*** للقصص الشعبى البطولى الرومانسى فى العصور الوسطى مثل "أبى زيد الهلالى" أو "الظاهر بيبرس" أو "عنترة"، والتى يوجد تقرير مفيد عنها فى كتاب إدوارد لين ***Edward Lane*** الـذى لا يـزال مبهـرا حتى الآن "سلـوك المصـريين المحدثين وعاداتهم" ***"The Manners and Customs of the Modern Egyptians"***[١]. إن وجهة نظر لين الجادة نوعًا ما الفكتورية فى المشهد الدرامى الشعبى دفعته إلى رفض الفارسات التى شاهدها على أساس أنها "متدنية ومضحكة" و"من النادر أن تستحق الوصف"[٢] على الرغم من التهكم الاجتماعى والسياسى الواضح التى قد تتضمنه. لكن رد فعله على الإنشاد الشعبى للسير كان فى صالحها. لقد كان يرى أنها قدمت "تسليات جذابة وعاقلة"، وعلق على "طريقة الراوى الحية والدرامية"[٣]. كانت هذه القصص الشعبية التى تتكون من خليط من النثر والنظم " نصفها قصصى ونصفها درامى". يصف لين كيف كان يغنيها من الذاكرة شاعر تخصص فى مجموعة

معينة من السير بربابة، وكان يصاحبه موسيقى آخر معه آلة مشابهة يجلس الاثنان على منصة مرتفعة مبنية فى مواجهة مقهى يحيط بها جمهور هو زبائن المقهى الذين لم يكونوا يدفعون نقوذا مقابل هذه التسلية. مثل هذا الإنشاد الدرامى هو الآن فن يحتضر، ولكن لحسن الحظ تم تسجيل مجموعة مختارة منه وهى فى الأكثر تحرك المشاعر إلى حد بعيد، وهى الآن متاحة بفضل مجهودات الطلاب المتحمسين مثل جيوفانى كانوفا—*Canova Jiovanni*.

٢

إن الأقـــرب إلى الدراما الحقة هى مسرحية (الآلام) الدينية أو- لنكن أكثر - دقة - مجموعة مسرحيات تعرف "بالتعزية" *"consolation /condolence"* تحتفل بمذبحة الحسين ابن رابع الخلفاء علىّ وأحفاد النبى محمد (عليه الصلاة والسلام) التى قام بها البيت الحاكم الأموى. يؤدى هذا النوع من الدراما الشعبية الشيعة المسلمون (أى أتباع بيت علىّ) فى أثناء الثلث الأول من الشهر الإسلامى محرم. العاشر من محرم هو يومهم العظيم للحداد فهو سنوية معركة كربلاء (سنة ٦٠ هجرية / ٦٨٠ ميلادية)، حيث سقط ابن علىّ وحفيد النبى الحسين، وهو يقاتل الخليفة الأموى يزيد. تمثل مسرحيات "التعزية" بصفة عامة باللغة الفارسية لكن بعضها كان يؤدى بالتركية والعربية. اللفظ الأكثر اعتيادًا فى العراق لعروضهم هو الشبيه (*likeness*) لأن الممثلين يقدمون شبيهًا أو محاكاة للشخصيات التاريخية التى يصورون أفعالها وأعمالها. يعاد العمل فى المسرحيات وتحدث إضافات إليها بواسطة الشعراء الذين يظهرون فعلاً فى بداية العرض لتقديم المشهد الدرامى بأشعار مناسبة يمدحون فيها الموتى ويندبونهم. يصاحب الممثلين كورس من

الصبية يلعبون أدوار النساء النائحات ويعبرون بالإيماءة والصوت عن الحزن الجارف. الشخصيات نفسها كثيرة العدد، وتضم ملائكة (يلعب أدوارهم الصبية) مثل جبريل وشخصيات من الإنجيل والقرآن الكريم مثل حواء ويعقوب ومريم وأنبياء متنوعين، وتضم حتى الحيوانات مثل الأسد الذى يؤدى فروض الطاعة لرأس الحسين. وهى تتنبأ بالتفصيل بكل الأحداث القادمة، والتى تعاد مرات عديدة وبصفة خاصة الموت الفعلى للحسين. وتُعتصر كل أوقية من العاطفة من الموقف لكى يصل إلى الناس سوء حال أحفاد النبى على طريقة – بل أكثر تطرفًا من – مسرحية "المعجزات" عن صلب المسيح (مجموعة ويكفيلد). الأطفال الأبرياء يرمون بالسهام القاتلة والعرسان صغار السن يذبحون. فى النهاية، يأتون بالرأس المقطوع للحسين الشهيد إلى الخليفة يزيد مع النساء والأطفال الأسرى فى موكب حداد، ويجعلون الرأس الملطخ بالدماء يلقى خطبة.

فى الحقيقة، سأل أحد الثقات – ومعه بعض الحق – هل نستطيع أن نسحب لفظ دراما إلا إذا كان ذلك "بتحفظ" على "سلسلة من ٤٠ إلى ٥٠ لوحة منفصلة أحيانًا، والتى تكوّن العرض"[٤]. من ناحية البناء، هنـــاك مشكـــلات واضحة حيث لا يوجد ترتيب معين ولا حتى الترتيب الزمنى بين المشاهد إلا بمعنى عريض جدًا. ومع هذا توجد كثير من عناصر الدراما فيها. تبنى خشبة المسرح خصيصًا لهذا الغرض فى مكان عام ربما يكون حتى جامعًا. تُستخدم أدوات مسرحية معينة مثل الكفن مع "برانيط" (حواجز) لتوجيه الأضواء "وأيضا قوس الحسين ورمحه وحربته وعلمه". وعلى الرغم من اللجوء إلى خيال الجمهور، يتم السعى الجاد إلى بعض المؤثرات الواقعية. فقد تمثل كومة من القش رمال صحراء كربلاء لكن الدم الحقيقى يستعمل. يمكن أن يكون رد فعل المشتركين من الشيعة والجمهور كاسحًا لدرجـــة أن العنف الموجه إلى الذات وإلى الآخرين أيضًا من المعروف أن ينشأ.

إلا أنه على الرغم من مثل هذه الواقعية الساذجة والإثارة الميلودرامية، فإن صدق المشاركين فى بعض الأحيان كان معروفًا بأنه يصل إلى درجة أن حتى المشاهدين الأجانب – بدلا من أن يرفضوه باعتباره انغماسا جماهيريا كريهًا فى الحزن – كانوا يتأثرون بالمنظر. ونحن نتذكر أن قراءة تقرير قدمه مثل هذا المشاهد، وهو الكونت ده جوبينو *Comte de Gobineau* (١٨٦٦) هو الذى دفع ماثيو أرنولد *Matthew Arnold* إلى أن يكتب فى ١٨٧١ مقاله المطوّل بعنوان (مسرحية آلام فارسية) (*A Persian Passion Play*) (ضمن كتابه "مقالات فــى النقد") وهو مقال لا يخلو بطريقة عرضية من الملاحظات المبتذلة والتحيزات الفيكتورية ضد الإسلام رغم روحه الظاهرة الحرة.

لقد مضى جوبينو إلى حد الزعم بأن مسرحية "التعزية" التى رآها تتساوى فى المنزلة مع الدراما الإغريقية "بصفتها أمرًا عظيمًا وجادًا يستولى على قلوب وحياة الناس الذين ولدوها". وقد رأى على سبيل المقارنة أن الدراما اللاتينية والإنجليزية والفرنسية والألمانية "مجرد تزجية للوقت أو تسلية ذهنية أنيقة تقريبا"[٥]. كان أرنولد يرى أننا يمكن أن نجد شبيهًا أفضل فى مسرحية "الآلام" (مجموعة أمرجاو") *" Ammergau Passion Play"* إذ إن المسرحيات تدور كلية حول موضوع واحد هو على وجه التحديد معاناة الإمام الحسين وعائلته. ليس هناك شك فى أن أرنولد أقرب إلى الصواب، حيث إن هناك الكثير المشترك بين مسرحيات "التعزية" ومسرحيات الأسرار فى العصور الوسطى التى كانت تقدمها النقابات المهنية. إن عرض "التعزية"، مثل المسرحيات الأخيرة، حدث سنوى مشترك يتعاون الناس فيه عن طواعية ويدفع الموسرون النفقات الناتجة عن ذلك بما فيها أجور الشاعر كعمل من أعمال البر. من يبن خشبة مسرح" يبن لنفسه قصرا فى الفردوس"[٦]

إلا أن" التعزية" – فى دراسات المسرح العربى – تظل ذات ارتباط محدود جدا بهذا المسرح. وعلى الرغم من عدم وجود سجلات لعروض "التعزية" الفارسية حتى السنين الأولى من القرن التاسع عشر (أول مثال على مثل هذه العروض فى طهران *Tehran* قد لاحظه ج. موربيه *J. Morier* فى ١٨١١)، فنحن نزعم أن هذه الظاهرة لابد أن تكون قد وجدت على الأقل فى أواخر القرن الثامن عشر، وأنها ضمت عناصر من عبادات تموز *Tammuz* وأدونيس *Adonis* القديمة. كتب جيبون إن "فى الاحتفال السنوى لاستشهاده (استشهاد الحسين) وفى الحج الورع إلى ضريحه يترك مريدوه الفارسيون أرواحهم إلى الجنون الدينى المتمثل فى الأسى والغضب"[٧]. مع ذلك وعلى الرغم من الأصول القديمة لهذا الشكل، فهو لم يتطور إلى ما وراء مرحلة العروض الدرامية غير الناضجة وغير المنظمة، بسبب توقف نمو "التعزية" وبسبب موضوعها المحدَّد بصرامة وبسبب صلتها الحميمة بالدين، فالأصح بناء على ذلك أن ننظر إليها كامتداد للطقوس الدينية وليس كدراما[٨]. علاوة على ذلك، بسبب أصل "التعزية" الشيعى ومشاعرها وطريقة تقديمها للتاريخ الإسلامى فهى لم تنتشر فى الأجزاء السنية من العالم الإسلامى. وهى تظل أكثر أهمية فى اللغة الفارسية عنها فى اللغة العربية وأكثر ارتباطا بالعراق منها بمصر. إلا أننا يجب أن نقول كلمة هنا عنها للأسباب التالية: أولاً – لأنها تنسف الأكذوبة الشائعة أن الإسلام بوضعه الصحيح وليس الإسلام " المتطهر " يتعارض مع التمثيل الدرامى[٩]. ثانيا– إنها تقريبا المشهد الدرامى الوحيد ذو الطبيعة "المأساوية" الذى نقابله فى العالم الإسلامى قبل اتصاله الثقافى بالغرب. على المرء أن يقول "تقريبا" لأن هناك – كما سنرى حالاً – إشارات إلى أحداث ذات طابع مأساوى كانت تقدم فى مسرح خيال الظل العربى فى العصور الوسطى فى وقت مبكر هو القرن الثالث عشر[١٠]. تحول شنق طومان باى فى وقت متأخر هو القرن السادس

عشر – طبقا للمؤرخ ابن إياس – فورًا إلى موضوع لمسرحية خيال الظل التى أقيمت لتسلية الفاتح العثمانى سليم(١١). ثالثا – الموضوع الأساسى "للتعزية" وهو استشهاد الحسين سوف يتناوله فيما بعد عبد الرحمن الشرقاوى فى مسرحيته الشعرية المصرية " الحسين ثائرًا وشهيدًا " فى ١٩٦٩.

٣

تبـدو مصـر فـى الحقيقة الدولة العربية الوحيدة التى لديها تراث درامى أو شبه درامى يكاد يكون مستمرًا يعود تقريبًا إلى فترة مبكرة هى الفترة الفاطمية على الأقل. من الواضح أن لين لم يكن يدرك أن ما رفضه على أنه فارسات "متدنية ومضحكة " كان ينتمى فى الحقيقة إلى تقليد من المتعة الدرامية أقدم كان يتضمن – بالإضافة إلى المحاكاة الساخرة والفارس – عروض عرائس من نوع بنش وجودى ***Punch and Judy*** كان معروفا باسم "قراقوز" بالإضافة إلى ذلك النوع من المشاهد الدرامية ذات الطابع الأدبى الأكبر المعروف باسم خيال الظل ***shadow play***. هذه المشاهد الدرامية الشعبية التى تسودها الكوميديا لها جانب جنسى واضح بقوة، ربما نبع من طقوس الخصوبة المبكرة، وكانت تقدم فى الأماكن العامة مثل السوق أو الشوارع فى المناسبات الدينية مثل موالد الأولياء وكانت – وهذا له مغزى واضح – تقام أيضًا بشكل خاص فى المناسبات السعيدة مع متضمنات جنسية مثل الأفراح والطهور. وكانت مجموعـات المـوسيقى الشعبية أو الفرق التى يغلب على تكوينها الراقصات المعروفات باسم الغوازى – وهو مشهد مألوف فى القرى المصريـة – تضـم مهرجًا يسميـه القـرويـون أبا عجور (حرفيًا الرجل ذا الخيارة) كان يظهر فى بعض "النمر" الدرامية المعينة مع المغنيين والراقصات يشبه وجهه المهرج فى المسرحيات الإيمائية الفرنسية

Pierrot يغطى الدقيق وجهه ويلقى بتعليقات بذيئة على حوار الممثلين وهو يثير الضحك السهل بتقليده الساخر المبالغ فيه لحركاتهم النسائية، ويلوح بفرقلته وهى سوط مصنوع من الحبل المجدول ممسكا بمقبضه الخشبى الطويل فى إيحاءات جنسية مكشوفة. غنى عن القول إن الاسم الذى يطلق عليه به متضمنات تشير إلى القضيب. وهناك وظيفة مشابهة أيضا كان يؤديها "الخلبوص" وهو خادم فرق المغنيات الأكثر احتراما قليلاً المعروفات باسم "العوالم" الذى يقول لين عنه إنه "كثيرا ما يلعب دور المهرج"(١٢). هناك شخصية شعبية أخرى فى الكوميديا "المتدنية " هى على كاكا الذى وصفه العالم والأديب أحمد أمين بأنه رجل " كان يرتدى حزاما تدلت منه آلة على شكل قضيب ضخم ولم يفشل مرآه قط فى إثارة ضحك الرجال والنساء على السواء "(١٣). وكما لاحظ رشدى صالح بحق، هناك شبه عائلى بين هذا النوع من المهرج الكوميدى الذى كان يظهر فى التسلية الشعبية المصرية ومثل هذه الشخصيات فى تاريخ المسرح الغربى مثل أرليكينو *Harlequin* وأندرو المرح *Merry Andrew*.(١٤)

من الواضح أن مثل هذه المشاهد تنتمى بشكل أصح إلى نوع بدائى من الكوميديا ديللارتى كان يعتمد على ارتجال الممثلين. لذلك لم تصلنا نصوص مثل هذه الأعمال. وليس لدينا أيضا أوصاف مفصلة كثيرة لهذه المشاهد. إن أول تقرير لشاهد عيان عن مثل هذه العروض يقدمه الرحالة الدانماركى كارستين نيبر *Carsten Niebuhr* الذى شاهد فارسا بالعربية فى ١٧٨٠ تعرض فى الهواء الطلق فى فناء بيت فى القاهرة. القصة هى قصة امرأة (يلعب دورها رجل متنكر) تغوى مسافرا وراء الآخر للذهاب إلى خيمتها وبعد سرقة أمتعتهم تطردهم تحت ضرب العصا. وبالمناسبة: لقد سئم الجمهور هذا الموقف الغريب حتى إنه أجبر الممثلين على أن يوقفوا عرضهم فى منتصفه(١٥).

فى ١٨١٥، شاهد رحالة أوروبى آخر هو ج. بلزونى *G. Belzoni* مسرحيتين من نوع الفارس: تمثل إحداهما كيف خدع حاج كان يرغب فى شراء جمل للذهاب إلى مكة بواسطة جمّال لا ضمير عنده عمل وسيطا وسرق كلاً من صاحب الجمل والشارى. عندما يكتشف خداعه يضرب علقة ثم يسمح له أن يهرب بعد ذلك. من الشائق أن دور الجمل يلعبه رجلان تغطيهما كسوة من قماش. وتقدم لنا الفارس الثانية زوجًا من العرب المتشردين الفقراء اللذين يستضيفان رجلا أوروبيا ويخدعانه بطريقة كوميدية لكى يصدق أنهما ثريان[١٦].

وهناك تقرير أكثر تفصيلاً قدمه بعد ذلك بعقدين من الزمان لين الذى شهد فارسًا لممثلين يسمون "المحبظين " أمام حاكم مصر فى احتفال أقيم على شرف طهور أحد ابنيه:

> **كانت الشخصيات المسرحية ناظرًا (أو حاكم حى) وشيخ بلد وخادمًا للأخير وكاتبًا قبطيًا وفلاحًا مدينًا للحكومة وزوجته وخمسة أشخاص آخرين ظهر اثنان منهم أولا فى شخصيتى طبالين وواحد كعازف مزمار والاثنان الآخران كراقصتين. بعد قليل من الطبل والزمر والرقص من هؤلاء الخمسة، يدخل الحلبة الناظر وبقية المؤدين[١٧].**

الناظر يسأل كم يدين الفلاح للحكومة فيقترح الموسيقيون - الذين يمثلون الآن جوقة من الفلاحين - أن يرجع الكاتب القبطى إلى سجله. عندما يسأل شيخ البلد الكاتب الذى يرتدى ملابس قبطى ويعتم بعمامة سوداء ويحمل محبرة فى حزامه يقول إن دين الفلاح يبلغ ألف قرش سدد منه خمسة قروش فقط. عندما يقول

الفلاح إنه ليس عنده نقود ليسدد دينه، يأمر شيخ البلد أن يطرحوه أرضا ويضربوه بقطعة مسطحة من المعى تشبه " كرباجًا كبيرًا ". يصرخ الفلاح طالبا الرحمة من الناظر متوسلا بذيل حصان الناظر وبسروال زوجته وعصبة رأسها... إلخ. ثم يتوقف الضرب ويلقى الفلاح فى السجن. تزوره زوجته فى السجن ويطلب منها أن ترسل هدية من الطعام إلى الكاتب القبطى وترجوه أن يبذل مساعيه الحميدة لإطلاق سراحه. يقبل الموظف الهدية وينصح الزوجة أن تعطى بعض النقود إلى شيخ البلد الذى ينصحها بعد أن أخذ الرشوة أن تتوسل إلى الناظر بنفسها. تنصرف لتتزين بالكحل والحناء ثم تعاود الظهور لزيارة الناظر الذى يطلق سراح زوجها بعد أن استسلمت له.

من الواضح أن هذه الفارس - رغم عناصرها الفجة التى يبدو أنها قد أغضبت لين - لا تخلو من مضمونها الساخر. فالرسالة هى لفت انتباه حاكم البلاد إلى سوء تصرف جامعى ضرائبه. إذا تحدثنا عن الشكل، فهذه الفارس تحمل العناصر الأساسية للدراما.

٤

إن النصوص الوحيدة التى تم الاحتفاظ لنا بها حتى الآن - رغم أنها قليلة العدد - هى نصوص مسرح خيال الظل وهو شكل فنى يعتقد بشكل عام أنه من أصل الشرق الأقصى. فى مسرحيات خيال الظل التى كانت تؤدى فى الشوارع والأسواق وأحيانا أيضا فى البلاط الملكى والمنازل الخاصة، كان الفعل المسرحى يقدم بواسطة الظلال التى تلقى على شاشة كبيرة بواسطة عرائس من الجلد مسطحة وملونة توضع أمام مشعل فى حين كان أسطى العرائس المستتر، وهو "الريس"

أو "المقدم" يلقى بالحوار والأغانى وكان يساعده فى هذا الأمر مساعدون يصلون أحيانًا إلى خمسة أشخاص منهم شاب كان يقلد صوت النساء. يجب علينا ألا نخلط بين مسرحيات خيال الظل وبين عروض العرائس المباشرة من نفس نوع بنش وجودى التى كانت شعبية فى العالم العربى وكانت ترى كثيرًا حتى زمن قريب جدًا فى شوارع المدن الكبرى فى مصر. كانت العروض الأخيرة تعرف باسم "قراقوز" (باللهجة المصرية المنطوقة: أراجوز) وهو اسم الشخصية الرئيسية أو البطل المضاد " أو البطل المزيف " الذى هو إما القراقوز (الكلمة تعنى ذا العين السوداء) التركى أو شكل محرَّف لاسم المسئول الحكومى المصرى ذى السمعة السيئة فى الاستبداد قراقوش.

إن فشل وصول الجزء الأكبر من الدراما العربية فى العصور الوسطى إلينا هو خسارة جسيمة للتاريخ الأدبى العربى لا نستطيع أن نقيس حجمها الكامل قياسًا صحيحًا. إلا أنه يمكننا تكوين فكرة ما عن نوع الشىء الذى حرمنا منه إذا فحصنا مسرحيات خيال الظل الثلاث الأقدم التى حفظتْ لنا وهى أعمال الشاعر والمفكر طبيب العيون المصرى فى القرن الثالث عشر المولود فى الموصل شمس الدين محمد بن دانيال (١٣١١- ١٢٤٨). من قبيل الاندفاع طبعًا افتراض أن المسرحيات المفقودة التى كتبت إما قبل هذه الفترة وإما بعدها كانت بنفس وزن أعمال ابن دانيال أو كان لها نفس درجة الأهمية الأدبية أو غيرها من الأهمية[١٨]. إلا أن من الواضح من الملاحظات الافتتاحية لأولى هذه المسرحيات "طيف الخيال" أن مسرحيات ابن دانيال – بعيدًا عن أن تكون ظاهرة منفردة أو حتى غير معتادة كما يفترض أحيانا – كانت مرحلة متأخرة نوعا ما فى تطور شكل من أشكال التسلية الدرامية. الملاحظات موجهة إلى صديق المؤلف على ابن مولاهم "مخرج" مسرحيات خيال الظل "خيالى"، والذى ألف هذه المسرحيات بناء على

طلبه، إذ إن صديقه كان قد كتب إليه يشكو من أن "الناس قد سئموا مسرحيات خيال الظل ونفروا من طابعها المتكرر". يوحى هذا النقد بشكل واضح بأن فى زمن ابن دانيال كانت دراما خيال الظل مستمرة لفترة طويلة من الزمن حتى إنها واجهت خطر استنفاد طاقتها وأن تصبح متكررة و"آلية". إننا نعلم بالطبع من مصادر أخرى أن مسرح خيال الظل العربى كان مزدهرًا فى مصر الفاطمية. فهناك إشارات إليه فى القرن العاشر يوجد أكثرها وضوحًا، وربما أقدمها فى أعمال العالم الكبير ابن الهيثم (المولود سنة ٩٦٥ الميلادية) الذى ناقش تقنياتها فى رائعته عن البصريات وهى كتاب "المناظر".

كانت دراما خيال الظل شكلاً مقبولاً من أشكال التسلية فى مصر الفاطمية حتى رغم أنها لم تكن معروفة بهذه الدرجة فى أماكن أخرى من العالم الإسلامى فى ذلك الوقت. هناك دلائل توحى بأنها لم تكن مقصورة على الفارسات أو العروض الكوميدية الرخيصة، لكنها ربما تناولت موضوعات أخلاقية أو دينية أو تاريخية بهدف بيان قيمة أخلاقية ما أو تعليم الجمهور. إن تعود الذهن على المجاز فى العصور الوسطى مكّن الجمهور المثقف من أن يرى دروسًا أخلاقية أو دينية حتى فى التسلية الدرامية مثل مسرح خيال الظل. كانت المقارنة، فى الأكثر، تعقد بين مسرح خيال الظل وحياة الإنسان العابرة التى تشبه الخيال *phantom-like* على الأرض. لقد وجد الشاعر الصوفى المصرى عمر بن الفارض (١٢٣٥ -١١٨٢) مغزى صوفيًا فى مسرح خيال الظل فى قصيدة كبرى تمدنا – بالصدفة – بأقدم تقرير مفصل عن موضوعات دراما خيال الظل العربية التى وصلتنا. يقول ابن الفارض إن التقرير ليس تقريرًا شاملاً إلا أن ما يورده كأمثلة لهذه المشاهد كاف لإعطائنا فكرة ما عن موضوعات مسرح خيال الظل فى ذلك الوقت. من الواضح أن هذه الموضوعات تراوحت بين البطولى وبين الشائع

والعائلى: الجيوش تقاتل، معارك الأرض والبحار، الفرسان والمشاة مسلحون تسليحا ثقيلا بالسيوف والحراب والسهام، البحارة على ظهور السفن والجنود مسيَّرة والقلاع مهدَّمة. والشخصيات أيضا تتضمن مخلوقات خارقة للطبيعة ذات مظهر مخيف. وعلى الطرف الآخر، نجد صيادين يصطادون السمك بالشباك وصائدى طيور ينشرون شراكهم للطيور الغافلة وجمالاً داهمها الليل تتسابق عبر الصحراء وسفنا تتقاذفها الأمواج أو تغرقها وحوش الماء وأسود الغابة ووحوشًا برية وطيور الجو يفترس بعضها بعضا. وهناك مشاهد أكثر سلامًا تتضمن طيورًا حطت على أغصان الشجر تغنى أغنياتها البهيجة والمؤثرة فى الوجدان.

علاوة على ذلك، يصف ابن الفارض رد فعل الجمهور إزاء المشاهد التى توحى – إذا حكمنا بطبيعتها العاطفية العميقة – بأنها أكثر من مجرد تقاليد آلية نمطية. لا بد أنها امتلكت – بوسائل مرئية ولفظية – حيوية كافية وشخصية فردية ملموسة لكى تثير هذه الدرجة من الاستجابة العاطفية:

تضحكون طربًا كما يفرح أكثر

الرجال طربًا وتبكون مثل أم ثكلى

وحزينة حزنًا عميقًا،

إنكم تتفجعون – إذا كانوا يتفجعون – على فقد

سعادة عظيمة. إنكم تبتهجون –

إذا غنوا – لمثل هذا اللحن الحلو

مثل هذه الأحاسيس يثيرها فى الحقيقة الفن التراجيدى أو الكوميدى. فى الحقيقة، يتسم تحليل ابن الفارض الموجز للإيهام الدرامى بقدر غير قليل من

التعقيد. ففى المقارنة التى يعقدها بينه وبين " النوم " والحلم، لا يبتعد عن نظريات الإيهام الدرامى التى بدأت تظهر فى أوروبا فى القرن الثامن عشر التى استُهلت بنظرية لورد كامس *Lord Kames* الحضور المثالى (*ideal presence*) وختمت بمبدأ كوليريدج الشهير (التعليق المقصود لعدم التصديق).

تبدأ المسرحيات الثلاث جميعها فى مجموعة ابن دانيال بمقدمة قصيرة يشرح فيها المؤلف قصده بإيجاز. يصبح من الواقع – من هذه المقدمات مع الملاحظات الموجهة إلى الجمهور بواسطة أول شخصية تظهر فى القطعة الأولى – أن مســـرح خيـــال الظل مثل الدراما جميعها مؤسس على مجموعة من الأعراف *conventions* .

ويبدو أن الهزل الماجن فى زمن ابن دانيال كان أحد هذه الأعراف، الهزل الماجن وسيلة لغاية لأن " كل جنس فنى له منهجه الخاص به" والغاية هى إنتاج أدب راق وليس رخيصا وسوقيا. تدعم هذه الفكرة الكلمات التى ينطق بها المقدم "الريس" الذى يزعم أن "الخيـــال" هـــو فـــن أدبـــى لا يتـــذوقه إلا أهل الأدب فقط، *taste men of breeding/literary* إنه ليس مجرد تسلية أو قضاء للوقت، لكنه مزيج من الجدية والخفة وأن رؤية ما يهدف إليه تتطلب بعض الذكاء.

إلا أن من الواضح أن أحد تقاليد "الخيال" فى عصر ابن دانيال هو أن الشخصيات تؤخذ من الطبقات الدنيا فى المجتمع. فى هذا الشأن، "الخيال" أساسًا فن كوميدى يلتزم – لاشعوريًا بلا شك – بتصور أرسطو للكوميديا كفن يعرض الناس أسوأ مما هم فى الحقيقة. إلا أن الشاعر كاتب المسرح لا ينغمس فى الخيال الصرف لأن – كما يقول من خلال شفتى المقدم - "تحت كل ظل (أى شخصية) توجد حقيقة" وهى جملة توحى بأن ابن دانيال كان يرى الفن الدرامى على أنه

محاكاة *mimetic*. فى مقدمة المسرحية الثانية "عجيب وغريب" *"The Amazing Preacher and the Stranger "* يقول إن مسرحيته" تحتوى على (تقرير عن أحوال الغرباء والمحتالين من الأدباء الذين يعيشون على قريحتهم". بنفس القدر، يقول فى فاتحته لمسرحيته الثالثة "المتيم" إنه ضمنها شيئًا عن أحوال المحبين، شيئًا من الغزل كان سحرًا صرفًا والقليل عن الألعاب وشيئًا من المجون المقبول "طرفًا من المجون الذى ماعيب". هذا هو السبب فى أن مسرحيات ابن دانيال مصدر ثرى للمعلومات للمؤرخ الاجتماعى. فعلى الرغم من أنها تركز على جوانب معينة فى المجتمع الإسلامى فى العصور الوسطى (فى مصر) فإنها مزروعة فى الواقع الاجتماعى بعمق أكبر من معظم أدب "المقامة" التى كانت هذه المسرحيات – بشكل عارض – متأثرة به بعمق. إن الشخصيات المعروضة فى مسرحية "عجيب وغريب" على سبيل المثال مرسومة بطريقة حية ومتحققة بشكل ملموس حتى إنها تكوّن أنماطا يمكن التعرف عليها بسهولة كانت تعيش فى القاهرة حتى السنوات المبكرة من القرن الحالى.

فى دراما ابن دانيال يقدم لنا – بناء على ذلك – فن معقد، فن له مواضعاته وقواعده المستقرة الخاصة وهو قادر فى أفضل صوره على كسب احترام متذوقى الأدب، لأن صديق ابن دانيال طلب منه أن يكتب مسرحيات تختلف عن المسرحيات الشائعة، والتى – بسبب طبيعتها المتكررة – جعلت الناس تنصرف عن مسرح خيال الظل، فقد بدا أنه شرع عن قصد فى تأليف ثلاثة أعمال لكل منها شكله الفردى الخاص. كان لكل منها – رغم خصائصها المشتركة كمسرح خيال الظل – وجهه وموضوعه أو موضوعاته الخاصة به. بعيدا عن أن تكون تدفقًا عشوائيًا لا شكل له من النظم والنثر المقفى، يمكن حذف قطع منها طبقًا لرغبة

المرء بسبب الفحش أو لأى سبب كان، فهى إبداعات جيدة التنظيم إلى حد بعيد لصانع واع وهى جديرة بأن تجعلنا نتناولها بالاحترام النقدى الواجب. وهى فى كل من التكنيك الدرامى والروح تقترب من الدراما الأوروبية فى العصور الوسطى، وهى مسرحيات "الأسرار" والمسرحيات "الأخلاقية" وأيضا "مسرحيات المغفلين".

أولى المسرحيات الثلاث "طيف الخيال" *"The Shadow Spirit"* هى أطولها وأكثرها تطورًا بدرجة كبيرة فيما يتعلق بالحبكة ورسم الشخصيات. بعد برولوج قصير، يقدِّم المقدَّم أو مدير المراسم العرض. ينادى على طيف الخيال الذى يظهر على الفور وهو رجل أحدب مشوه الخلقة ويحيى المقدَّم الذى يرد التحية ويوجه إليه قصيدة مدح يثنى فيها - بشكل ساخر - على جمال مظهره وجميع الأشياء "المعقوفة فى الشكل" مثل حدبة الجمل والعود والسفينة. يشكره طيف كثيرًا، ويؤدى رقصة ترتبط - تقليديا - بمسرح خيال الظل، ويغنى أشعارًا يرحب فيها بالجمهور ويقدم دعاءً ورعًا لله ويعبر عن رغباته الطيبة للحاكم والجمهور فى صيغة من الواضح أنها تقليدية. بعد ذلك، يتجه نحو الجمهور ويصف - فى حديث من النثر المقفى تتخلله تعبيرات عامية - الجوانب المختلفة للعيش الأثيم الذى كان منغمسًا فيه. يزعم أنه الآن قد تاب وأنه أتى إلى القاهرة بحثًا عن صديقه الحميم الأمير وصال الذى افترق عنه فى الموصل ليجد أن سلطان مصر بيبرس (١٢٦٠-٧٧) قد خاض حربًا شرسة ضد جيش الشيطان وأن أماكن اللهو الآن مهجورة وخراب. ثم ينادى رسول على وصال الذى يظهر فورا أيضًا، والرسول هو جندى يرتدى شربوشًا " غطاء للرأس مثلث الأضلاع يلبس من غير عمامة " وله شارب منتصب بخشونة وأشعث. بعد تحية الجمهور، يشرع فى تقديم نفسه فى النثر المقفى لشكل المقامة، لكن بالأسلوب البطولى الساخر معطيًا معلومات كافية عن حياته الخليعة

بطريقة توحى بأننا أمام مهرج من نوع ممتاز. يحكى عن ذكرياته – فى حنين إلى الماضى – عن ماضيه الطائش ويحكى بلغة بالغة الصراحة مغامراته الغرامية المتنوعة مع كل من الجنسين فى قصيدة طويلة ينهيها بأن ينصح الشيطان ألا يبقى فى مصر، وإلا سيلقى عقابًا قاسيا من حاكمها الحازم.

يعلن وصال بعد ذلك عن نيته فى إصلاح أحواله والزواج. يسأل عن كاتبه الذى يعنى بشئونه المالية وهو كالعادة رجل قبطى. وبما أن الأمير أمير هزأة فكاتبه أيضًا كاتب هزأة ولديه أيضا شاعر هزأة يؤلف قصائد المدح فيه. لدينا هنا فى الحقيقة صورة مقلوبة رأسا على عقب لبلاط أمير وواضح أن لها دلالات جانبية ساخرة. يقدم الكاتب صك تقلد المنصب الذى طلبه الأمير، والذى يحدد ممتلكاته والأماكن التى أعلن سيدًا عليها؛ إذ إن مؤهلاته هى " قدرته على تبديد الحزن بنفس الكفاءة كالنبيذ"، وأن يقدم البهجة والمرح بخفة ظله ونكاته. الطريف أن الأماكن الموكلة إليه هى المقابر وأجزاء القاهرة القديمة الخربة (واضح أن الصلة بالموت مهمة بشكل رمزى). الشرط الذى يصرون عليه لكى يشغل منصبه سيدًا على هذه الأماكن ألا يترك أى مصدر للفكاهة – مهما كان غير أخلاقى – دون أن يجعله يتدفق. بعبارة أخرى، إن وصال هو (أمير المغفلين العربى) *Arabic Prince des Sots* ورئيس الاحتفالات بالكريسماس فى إنجلترا *Lord of Misrule*. إنه يوصف فى الوثيقة بأنه " فخر البله والمجانين(١٩)"

يفضى الأمير وصال إلى صديقه طيف الخيال بسر نيته على أن يتخلى عن هذه العيشة الطائشة واللواط، وأن يتوب ويجد لنفسه زوجة. يطلب الخاطبة أم رشيد التى تظهر على الفور وتحيى المجموعة بطريقة تناسب شخصيتها ومهنتها. تخبره على الفور أن لديها الشخص المناسب له، امرأة شابة مطلقة وتبدأ فى تعداد

مفاتنها. يوافق وصال ويأتون بالمأذون *the marriage clerk* والشهود على الشاشة. يدلى المأذون بالحديث المعتاد فى مثل هذه المناسبة، ولكن بنثر مقفى نعلم منه أن اسم العروس هو ضبة بنت مفتاح ***Lock, Daughter of Key***، وهو اسم كوميدى ذو متضمنات جنسية واضحة بما فيه الكفاية، وهو يوحى أيضا بالقبح خصوصًا فى إشارته إلى الأسنان الناتئة سيئة التكوين، وهكذا يعدنا للصدمة التى سيتلقاها وصال عندما يراها بعد حفل الزفاف و"الزفة ".

ينتهى حديث المأذون كالعادة بذكر مبلغ المهر الذى ينبغى على وصال أن يدفعه وبموافقة الأخير على شروط عقد الزواج. مشكلة وصال الآن هى كيف يأتى بالمبلغ المطلوب إذا علمنا أنه استطاع أن يبعثــر كل ثروته على حياته الصاخبة. إلا أن وصالا ينسحب ثم يعاود الظهور فى موكب مبهر ممتطيًا جوادًا مطهمًا ممتازًا تسبقه الشموع فى نظام رائع تتبعه الأبواق والطبول. ينزل عن ظهر جواده بأدب وينتظر العروس التى تظهر على الفور تحيط بها نساء عديدات يعتنين بها، على وجهها طرحة منقوشة مذهبة. إلا أنه لحظة أن رفع طرحتها، نطقت بصوت كنهيق الحمار. صدم هو إذ رأى كم هى فاحشة القبح. يغمى عليه من الصدمة وهى بدورها تشكو لأم رشيد أنه أفزعها هى وابنها الصغير (الذى سيتضح فى الحقيقة أنه حفيدها، ولد يبدو أن به مس من الشيطان أو على أى حال تلبسه الشيطان). يترنح الصبى ويتلوى وهو ثائر ثم يشم أنف وصال وفورًا تنتابه نوبة من الكحة وإخراج الريح، وعندما يلتقط أنفاسه يلقى بشعر داعر بلهجة مغرقة فى العامية المصرية. يبدو أنها تجعل وصالاً يستعيد وعيه، ويقفز على قدميه، ويهجم بعصاه على الصبى والنساء والعروس الذين يفرون جميعا من أمامه فى رعب.

عندما يعاود طيف الظهور يخبره وصال أنه يجب استدعاء أم رشيد وزوجها الشيخ عفلق لكى يضربا علقة كعقاب على غشيما. يأتون بعفلق وهو يغنى

ويخرج ريحا. وهو رجل عجوز صبغ شعره فى محاولة فاشلة ليخفى سنه. يلقى عفلق بحديث بالشعر ينعى فيه شبابه وحيويته الضائعين. ويحكى - فى حنين إلى الماضى - أمجاده الجنسية فى السابق. يهدده وصال بضربه بالكرباج لكى يكون عبرة تجعل النساء تقلع عن غش الرجال ولكى يعطى الشيطان درسا. لكن طيفا يتدخل لصالحه متوسلاً بعمره المتقدم. يشكو الشيخ عفلق من أن موته قريب وينظر فى أسى إلى الماضى إلى مغامرات شبابه الجنسية المفرطة وينتقد الطبيب بقطينوس *Baqtaynus* لكونه دكتوراً غير كفء ثبت أن علاجه غير فعال، وقد ماتت على يديه زوجته. يفاجأ وصال عندما يسمع بموت أم رشيد ويطلب من المقدّم أن يطلب الدكتور بقطينوس ليتحقق من ذلك. يظهر الدكتور ويعطى تقريراً عن موتها فى بيت دعارة ذاكراً كلماتها الأخيرة التى كانت تنصح فيها أحد الأشخاص الموجودين ليحل محلها فى جمع شمل الرجال والنساء بحثاً عن الحب والاتحاد الجسدى. ينضم الطبيب إلى المجموعة فى ندب موتها بتلاوته لمرثية يعدد فيها إنجازاتها المتنوعة فى إحضار النساء للرجال والجوانب الكثيرة من حياتها المنحلة. هذه المرثية - مثل قصائد المدح الأبكر - هى من النوع الساخر يفرح فيه النادب لموت من يندبه: "إن فقدها" - هكذا يقول - "يوم عيدى"[٢٠]. ومع ذلك وعلى الرغم من هذا التناول الفكاهى كنتيجة لموتها، يتوب طيف الخيال ويقرر الأمير وصال أن يذهب للحج إلى مكة المكرمة كتائب يسعى فى تواضع أن يطهر نفسه من كل آثامه السابقة.

هذه باختصار حبكة المسرحية ويمكننا أن نرى منها أنه على الرغم من الاستطرادات التى تبدو أنها لا علاقة لها بالموضوع فهناك تقدم واضح وفعل مسرحى رئيسى يدور حول الشخصية المركزية للأمير وصال، بطل القطعة. يصل وصال إلى القاهرة فى منعطف مهم من حياته وفى لحظة مهمة من التاريخ

المصرى. إننا نعطى – قبل ظهور الأمير – من خلال صديقه طيف الخيال المعلومات الضرورية لسياق الفعل المسرحى الاجتماعى والسياسى الأكبر وشيئا عن نوع صحابة الأمير. نعلم من ذكريات الأمير قدرا كبيرا عن ماضيه لكن فعل المسرحية الحقيقى يبدأ بقراره أن يصلح حاله، ويتزوج ويبدأ استعدادات الزفاف وينتهى بحفل الزفاف الفعلى. نصل إلى الأزمة عند اكتشاف خداع الخاطبة وتُحل الأزمة بنبأ موتها الذى ينتج عنه نبذ فكرة الزواج وقرار الحج إلى الكعبة المشرفة فى مكة. وإذا التمسنا العذر لبعض الاستطرادات المقحمة المحتملة فالحبكة إجمالا منظمـــة تنظيما جيـــدا والعلاقة بين الأحداث الرئيسية علاقة سببية صحيحة *propter hoc* أكثر منها علاقة أن حدثا جاء مصادفة بعد آخر *post hoc*.

طبعا يبيّن التكنيك الدرامى المستخدم بعض الملامح البدائية المعينة، فعلى سبيل المثال، تبدو الشخصيات كما لو كانت تنتظر أن يناديها طيف الخيال استجابة لطلب الأمير وصال. فبدلاً من أن تعطى الشخصيات الانطباع بأنها تظهر بمحض إرادتها أو تقابل إحداها الأخرى فيما يبدو أنه سياق العمل اليومى العادى، يتم استدعاؤها ببساطة. أول شخصية تستدعى بهذه الطريقة هى شخصية طيف الخيال نفسه الذى يستدعيه المقدم. إنه تكنيك سوف يتعرف عليه قراء مسرحية الأخلاق "كل إنسان" *"Everyman"*. يحتاج كل إنسان فقط أن يفكر فى شخصيات مثل "الزمالة" *Fellowship* أو القرابة *Kindred* أو الأعمال الصالحة *Goods* أو الأفعال الصالحة *Good Deeds* لتظهر مثل هذه الشخصيات على الفور ولا يقوم المؤلف بأية محاولة ليخلق موقفا جديرا بالتصديق تبدو فيه الشخصيات أنها جاءت بشكل عفوى. وبطريقة مشابهة، تُقدّم الشخصيات مباشرة ويتم شرحها للجمهور إما عن طريق أنفسهم وإما عن طريق المقدّم. مرة ثانية، يستطيع المرء أن يجد بسهولة أمثلة مشابهة لهذا فى الدراما الأوروبية المبكرة. على سبيل المثال، فى المسرحية

الاحتفالية "طوفان نوح" *Noah's Flood* (التى كانت تقدم فى تشستر) يقدم الله سبحانه وتعالى نفسه مباشرة بهذه الكلمات:

أنا الإله الذى خلق هذا العالم...(٢١)

إلا أنه لا يوجد أى شيء بدائى فى رسم بعض الشخصيات فى مسرحيات ابن دانيال خاصة تصويره لأم رشيد الخاطبة. إنها تجمع بين مربية جولييت *Juliet* وبين سلستينا *Celestina* والأخيرة هى بغى وبنداروس *Pandarus* أنثى تجمع بين المحبين، وهكذا تستمد المتعة من متعة الآخرين فى التجربة جزئيا، ولكن عينها أيضا على الكسب المادى الذى تحصل عليه. وهى ليس لديها مبادئ على الإطلاق لكنها موهوبة بغزارة فى فصاحة الإقناع. إذا قورنت بشخصية أنثى فى الدراما المبكرة مثل زوجة نوح رديئة الطباع فى مسرحية معجزات تشستر "الطوفان" *"The Flood"*، فهى مخلوق بالغ التعقيد ينتمى إلى نظام آخر من الكتابة. عندما تظهر تحيى الصحبة بطريقة مختلفة عن الشخصيات الآخرى. فى الحقيقة، الطريقة التى يستخدم بها الحوار للتعبير عن شخصية المتكلم تأخذ فى حسبانها بشكل متمكن زمن المسرحية المبكر. عندما تسأل أم رشيد لماذا استدعيت فى ظلام الليل، تستخدم طريقة فى الكلام تختلف تماما عن الطريقة التى يستخدمها الدكتور عندما يسأل سؤالا مشابها فيما بعد. كل متحدث يعبر عن شخصيته وعما يشغله وعن مهنته بالصور التى يستخدمها نفسها. فى حين تستخدم هى الصور الجنسية فإن حديث الدكتور يزخر بالصور الطبية.

فى الحقيقة، إن تمكن ابن دانيال من اللغة العربية وتعامله الحساس معها واضحان وضوحا شديدا طوال المسرحية، وليسا أقل بروزا فى قدراته الرائعة على الوصف. إن تقاريره الشعرية الفكاهية المفصلة عن فقر وصال على سبيل المثال

لم تكـــن مطلقا متكـــررة على نحو آلى. إن قدرات المؤلف الساخرة - تساعدها بلا شك فى رؤيته الحادة كطبيب ممارس وقدرته المتطورة على الملاحظة كشخص غريب فى القاهرة - مثيرة للإعجاب بنفس القدر. تحدث هنا سخرية لا رحمة فيها من قسم واسع من المجتمع المصرى. فالمسرحية، رغم كثير من عناصر الفارس فيها، ليست بأى حال من الأحوال نوعًا رخيصًا أو فجا مـــن التسليـــة الشعـــبية. لا يمكن إنكار أن الجنس بكل أشكاله وبعض الوظائف الفيزيقية الأخرى تظهر ضخمة إلى حد ما. إلا أن - كما بينت إنيد ولسفورد ***Enid Welsford*** فى دراستها الرائعة "الأحمق" "***The Fool***" - غياب أى حس أخلاقى هو من خصائص هذا النوع من الأدب الأوروبى المبكر. تقول فى تعليقها على الوحشية الصرف والبذاءة الفيزيقية فى كثير من قصص المهرجين:

هذا الجانب من جوانب الفكاهة مهم ولا يمكن أن نتجاهله ونكون على صواب. كان لدى رجال تلك الأيام حس قوى بالكوميديا. كان مهرجوهم فى الواقع ومهرجوهم الأسطوريون رجالاً واقعيين يهتمون بالجانب الجسدى ويعرفون جيدًا أن الوظائف الفيزيقية الطبيعية للجسد قد مدت الجنس البشرى دائمًا بمعين لا ينضب من المرح[٢٢].

فى أدب الحمقى، سار التشويه الفيزيقى فى أغلب الأحيان يدًا بيد مع الخلق غير السوى. قبل أن يخترع ابن دانيال رجله الأحدب طيف الخيال، عرفت روما القديمة - على سبيل المثال - "ممثلها الإيمائى الأحدب معقوف الأنف ذا الفك الكبير"[٢٣]. إن الحيل التى كان يقوم بها تيل يولنسبيجل *Till Eulenspiegel* كانت

فى الأغلب "غريزية لدرجة أننا لا نستطيع ذكرها وغليظة وأحيانا وحشية بشكل مهين"[٢٤]. إن إحدى الصفات التى ظلت باقية فى شخصية أرليكينو هى غياب الحس الأخلاقى[٢٥] تماما كما كانت الكوميديا ديللارتى لا تخلو قط من عنصر فجاجة.

إن الصلة بين الفكاهة والداعر فى الحقيقة ملمح مشهور من ملامح الأدب الكلاسيكى منذ المصادر المبكرة للكوميديا الإغريقية فى الرقصة القضيبية حتى العالم الأكثر تعقيدًا للعمل القصصى الذى كتبه بترونيس *Petronius* بعنوان "ساتيريكون" *"Satyricon"*. وبنفس القدر، يمكن ملاحظة المصادر الجنسية للفكاهة بسهولة فى الأدب العربى فى العصور الوسطى. لقد ذكّرنا سى إى بوسورث *C.E.Bosworth* حديثًا فى دراسته المفيدة " عالم الرذيلة والإجرام الإسلامى فى العصور الوسطى: بنو ساسان فى المجتمع والأدب العربيين " *The Medieval* *" Islamic Underworld: the Banu Sasan in Arabic Society and Literature "* الذى يناقش الأدب الذى يتناول جماعة المحتالين. ذكّرنا سى إى بوسورث أن أحد أوجه الموضوعات الجديدة فى الأدب العربى فى القرن التاسع سواء فـــى الشعر أو النثر كانت الموضة فى اتجاه الحب الجنسى والأدب الذى يقترب من الإباحية. إنه يتتبع هذه الظاهرة منذ نشأتها فى القرن التاسع حتى القرن الرابع عشر مبيّنًا كيف أن الأدباء والرعاة الجادين مثل الصاحب ابن عباد والثعالبى والتوحيدى – ناهيك عن ذكر الخلفاء مثل المأمون والمتوكل – كانوا يهتمون اهتماما شديدًا باللغة التى لم تهذب وعادات عالم الجريمة والجنس[٢٦].

ولكن الاحتفال المكشوف بعالم الجسد يوازنه فى مسرحية ابن دانيال إحساس بأن الموت حتف الأنف. الموت ينهى الإجازة الأخلاقية ويحول أفكار الأمير وصال إلى الأماكن الإسلامية المقدسة. حقا حتى فى وسط ذكريات وصال عن

ملذات الجسد – والواضح أنه يستسيغها – هو لا يكف قط عن التحدث عن الحاجة إلى التوبة. إن القول بأن مسرح خيال الظل العربى هو "دنيوى بشكل ملحوظ فى موضوعاته واتجاهاته" كما يفعل لانداو(٢٧) هو بناء على ذلك يجعلنا نفقد مكونًا مهما فى دراما ابن دانيال. غير أننا يجب أن نعترف بأن العنصرين الدنيوى والدينى ليسا غير متساويين هنا بدرجة أقل – على سبيل المثال – مما فى مسرحية "رعاة" ويكفيلد الثانية، حيث يمدنا الجزء الأكبر من المسرحية - الذى يشغله الحادث الكوميدى لرعاة الغنم وسرقة الخروف عن طريق ماك *Mac* وزوجته جيل *Gill* اللذين يخفيانه كأنه طفل فى سرير – بتناقض ينطوى على مفارقة مع الجزء الدينى – حوالى أحد أخماس الطول الكلى للمسرحية – يستدعى فيه الرعاة إلى بيت لحم ليعجبوا بالطفل يسوع *Jesus*. هنا أيضا مفارقة فى سعى الأمير وصال للزواج، والذى يعنى اسمه "الجماع الجنسى" وهو يتحول إلى حج "دينى" للأماكن المقدسة.

إن بنية المسرحية الثانية "عجيب وغريب" مختلفة تمامًا عن بنية المسرحية الأولى. هنا تكاد لا توجد أية حبكة على الإطلاق. ولكن بعد برولوج موجز يلقيه المقدِّم تظهر شخصية غريب ويقدِّم نفسه كواحد من بنى ساسان "جماعة المحتالين" الذين أجبرتهم الظروف التاريخية على أن يحيوا حياة الترحال ويعيشوا على قريحتهم ويلجأوا إلى النصب والخداع لكى يعيشوا. يبدأ بالنظر إلى الخلف فى شوق إلى الماضى قبل أن يساقوا إلى المنفى وهو زمن كانت كل مباهج الحياة متاحة فيه بوفرة مميِّزا فيه مباهج الشرب والجنس التى يصفها بطريقة مفصلة لا تقيدها قيود، والتى قابلناها فى مسرحية "طيف الخيال". إنه يشرح أسباب توجه قومه للنصب وهى على وجه التحديد أنهم فقدوا الأمل فى كرم من حولهم من الناس. ثم يمضى ليعدد للمقدِّم بعض الحرف المتنوعة التى زعم أنه يمارسها لكى

يخدع الناس ويتحايل على العيش. تتضمن هذه الحرف – من بين أشياء أخرى – تدريب الدببة والكلاب والقرود وسحر الثعابين وطب الشعوذة والعلاج بالأعشاب وجراحة العيون والقضاء وقواعد اللغة والفلسفة والوعظ. ثم ينسحب ليأتى بعده جاليرى (معرض) من مثل هذه الشخصيات واحدًا وراء الآخر مبتدئًا بالواعظ. كل شخصية تقدم نفسها وتصف حرفتها التى يشار إليها بشكل ذكى أو تكون متضمنة فى اسمها، وتستخدم اللغة المناسبة للحرفة وتستعرض عينات من حرفتها أو ما ينبغى عليها أن تقدمه. بعد الواعظ (الذى يسمى عجيبًا ويزعمون أنه على اسم واعظ شهير فى ذلك الزمان يسمى عجيب الدين) تظهر الشخصيات بهذا الترتيب: لاعب بالحيات والثعابين وطبيب دجال وبائع أعشاب طبية متجول وجراح عيون ولاعب أكروبات وحاوى ومنجم وتاجر أحجبة ومروض أسود وسايس أفيال ومدرب ماعز وفاصدة أو قاطعة الوريد/ بغى ومدرب قطط (وفئران) ومدرب كلاب ومروّض دببة ومهرج سودانى وبالع سيوف ومدرب قرود وراقص على الحبال وحاو على جسده جروح أحدثها بنفسه وحامل مشاعل وأخيرًا جمّال. يعاود غريب الظهور فى النهاية ليقدم إبيلوج المسرحية. وكما بين بوسورث، كثير من هذه الأدوار التى يقوم بها الشحاذون والمحتالون والنصابون مذكور فى الأدب الذى يتناول بنى ساسان فى كل من النثر والشعر من "كاشف الأسرار" للجعبرى فى القرن الثالث عشر إلى "القصائد الساسانية" لأبى دلف وصفى الدين الحلى(١٢٧٨-١٣٤٩) فى القرن العاشر.

على الرغم من أن هذه الشخصيات ليست أكثر من اسكتشات (صور ذات ملامح عامة) فإنها مرسومة بشكل حى فى مسرحية ابن دانيال لدرجة أن قسما

كبيرا من سوق القاهرة فى العصور الوسطى مصور تصويرًا ناجحًا. ليس هناك تفاعل بين الشخصيات فنحن نشهد فقط موكبًا من الشخصيات الجروتسكية. التأثير الكلى ليس مختلفًا عن التأثير الكلى لـــ "مسرحية المغفلين" الفرنسية *"Sottie play"* حيث تجعلنا المسرحية واعين بالأحمق أو المهرج وراء كل شخصية نشاهدها. النغمة الرئيسية تعزفها أول شخصيتين تظهران وخاصة الواعظ عجيب الذى يلقى ما يصل إلى "موعظة المغفل" يستعمل فيها أدوات المواعظ الدينية لكى يعلم أتباعه أسرار مهنتهم كنصابين ومحتالين[٢٨]. يتسم العرض بكامله بسمات (رقصة الموت) وتؤكد النهاية الحاجة إلى التوبة والتطهر من آثام هذا العالم. مرة ثانية، نرى مزيج الكوميدى والدينى. الشخصية الأولى التى تظهر (بعد غريب) هى الواعظ بموعظته الزائفة لكن الشخصية الأخيرة (قبل غريب) هى شخصية الجمَّال الذى يتكون كلامه فى معظمه من قصيدة تعبدية يغنيها، ويعبر فيها عن أمله فى الحج إلى الأماكن الإسلامية المقدسة. إن كل الشخصيات المعروضة - بمعنى من المعانى (ما عدا المرأة والمهرج السودانى)- هى جوانب من الشخصية نفسها وعلى وجه التحديد شخصية غريب. إنها أدوار مختلفة على غريب أن يلعبها كما أسر بذلك فعلاً للمقدم فى الدراما مبكرا. فى النهاية، بعد استعراض موكب هذه الجوانب يتم تجميعها لتعود إلى الشخصية الأصلية غريب. النهاية - طبقا لذلك - منطقية ومتسقة مع البداية بشكل كامل؛ فغريب هو شخصية مركَّبة تجمع كل هذه الجوانب. بنية المسرحية دائرية على نحو متقن وكون السطر الأخير نفسه فى الإبيلوج يتكون فقط من تكرار لكلمة غريب ربما لا يكون محض صدفة - على الرغم من أن من الخطأ أن تفوتنا إثارة الشفقة الكامنة فى هذا التكرار: على المستوى الحرفى جميع الشخصيات تظهر على أنها أناس غرباء وأجانب رسمهم مؤلفنا - رغم السخرية - ببعض التعاطف معهم وعرف هو نفسه ماذا يعنى أن يكون المرء أجنبيا. على

مستوى آخر – وبما أن السطور موجهة إلى الله تعالى – فالمقصود هو أننا جميعا غرباء فى هذا الوجود على الأرض.

مسرحية "المتيّم" – بخلاف المسرحية الثانية – لها قصة وحبكة. بعد تحية موجزة يلقيها المقدّم إلى الجمهور، يظهر المتيَّم وهو يبدو شارد الذهن منهك القوى بسبب الحب ويلقى بقصيدة – وسط الدموع والعويل – عن تباريح الحب ومعاناته وهى معالجة برلسكية لمواضعات شعر الغزل العربى بتأثير كوميدى هائل. ثم يتجه إلى الجمهور ويوجه إليه تحية مخنثة ويقدم نفسه ويشرح كيف وقع فى غرام شاب جذاب لدرجة أنه أفسد فرص النساء الجميلات لأن جميع الرجال من حوله يحبونه بجنون. يضيف أنه وقع فى غرامه عندما رآه عاريًا فى الحمامات العامة، وكان يبدو أكثر إغراءً من أى امرأة، وكان يحيط به حشد من المعجبين شبه المجانين الذين كانوا يحملقون فيه. ويمضى ليغنى موشحًا ألفه عليه.

يستمر المتيَّم فى مخاطبة الجمهور مخبرًا إياه أنه غريب من الموصل يزور فقط بيوت العظماء. يظهر فى هذه اللحظة شاب الخلقة ويزعم – بينما يصدر أصواتًا مزعجة منفرة (هى خليط من الشخير وإخراج الريح) – انه حبيب المتيَّم القديم. يلوم المتيَّم لابتعاده عنه لصالح الشاب الأكبر جسدا هو اليتيم، ويلقى بحديث بالنثر المقفى يمدح فيه كل شيء صغير. يرد المتيَّم بدحض حجته أن الصغير الحجم جميل قائلاً إن الرجل العاقل لا يفضل الهلال على البدر الكامل أو العنب المر غير الناضج على طعم الخمر اللذيذ. (نلاحظ هنا عنصر شكل المناظرة فى العصور الوسطى، والتى تصورها فى الأدب العربى أعمال الجاحظ أفضل تصوير، والتى سنرى منها أمثلة أخرى فى مسابقات نقر الديوك وتنطيح الخراف والثيران فيما بعد فى المسرحية). يوضح المتيَّم لحبيبه القديم أنه لا أمل فى استئنافهما علاقتهما

ويحدثه حول الموضوع الحالى لحبه وهو اليتيم. يسأله إن كان قد رأى اليتيم أو صبيه الخادم بيرم الذى يبدو أنه يسيطر عليه سيطرة تامة. وهو لا يكف عن أن يحدثه عن حبه لهذا الشاب ويحكى فى قصيدة طويلة حادثة الحمام العام التى كان لها تأثير قوى عليه. تزل قدما المتيَّم ويقع على أرض الحمام عندما يذهله منظر محبوبه اليتيم، وهو يسير أمامه عند انصرافهما. يندفع اليتيم لمساعدته وينحنى للعناية به وهو منبطح على الأرض مما أعطى المتيَّم فرصة ليسرق قبلة.

استجابة لتوسلات المتيَّم يستخدم بيرم مساعيه الحميدة وقوة إقناعه، وينجح فى أن يرقق قلب سيده مقنعًا إياه أن المتيَّم يحبه حبًا حقيقيًا ومغريًا سيده أكثر بقوله إنه يشاركه حبه فى امتلاك حيوانات تقوم بأداء الألعاب والتسلية وحب كل أنواع الرياضة. يسعد المتيَّم عند سماعه لهذا النبأ من بيرم ويرقص فرحًا ويحضر الخمر والأكواب ويشرع فى الغناء. سرعان ما يظهر اليتيم ويلحق به فى الغناء. كل يغنى بدوره على مآثر ديكه المقاتل، يتحدى الأخير الأول ويتم ترتيب مصارعة بين الديكين، ويكون الحكم هو زيهون الذى يبدأ الإجراءات بحديث – بعد المقدمة الورعة المعتادة – يثنى فيه على فضائل الديكة ومصارعة الديكة، وهى رياضة يقول عنها إنها تمتع أهل الملك وعامة الشعب سواء بسواء. يخسر ديك اليتيم القتال وبعد تقديم عذر رائع من الناحية الكوميدية يتحدى حبيبه أن يدع كبشيهما يتقاتلان. مرة ثانية، يخسر الرهان لكنه فى النهاية يفوز عندما يصارع ثوره ثور المتيَّم. يقوم بالتحكيم فى كل هذه المصارعات – عرضًا – زيهون نفسه الذى يلقى بأحاديث مناسبة بطريقة رسمية قبل كل قتال. يقول المتيَّم – وقد أفزعته الخسارة – للمقدَّم الريِّس على إنه يرغب فى ذبح ثوره وعمل وليمة بكامل الطعام والخمر والبخور والمرح يدعى إليها كل أنواع المحبين. يجاب إلى طلبه ويقام حفل يحضره جميع الرجال المنشغلين فى كل نوع من أنواع النشاط الجنسى أو الانحراف –

المثلية الجنسية واللواط والاستمناء باليد والشره. كل منهم في دوره يلقى بحديث يشرح فيه اهتمامه الخاص ثم يُغدَق عليه الخمر حتى يغلبه النوم والشراب.

إلا أن شخصا يوحى بالرعب يظهر في منتصف الاحتفال ويلقى بالرعب في قلب المتيَّم؛ إنه ملاك الموت الذى توقظ صيحته العالية النائمين بشكل مزعج من نومهم العميق وتستعيد على الفور يقظتهم. لحسن الحظ، يكون لدى المتيَّم الوقت للتوبة ويطلب في خشوع أن يعفو الله عنه قبل أن يموت. تنتهى المسرحية بجنازته. هنا كما في المسرحية الأولى "طيف"، يضع الموت نهاية للإجازة الأخلاقية. في الحقيقة وفي هذا الشأن وعلى الرغم من أنه يجب علينا ألا نمضى في القياس إلى أبعد مما ينبغى، فهذا هو التنويع العربى على موضوع المسرحية، الأخلاقية "كل إنسان".

تشترك المسرحيات الثلاث، رغم الاختلافات فيما بينها، في ملامح واضحة؛ فكلها تحتوى على الغناء والموسيقى والرقص. وهى مكتوبة بخليط من النظم والنثر المقفى، وهو دلالة واضحة على أن مسرح خيال الظل كما نراه في أعمال ابن دانيال كان تطورا متدرجا من شكل "المقامة" العربية على الرغم من أن هنا – بالطبع – يوجد شعر أكثر مما في "المقامة". يمكننا أن نرى أثرًا آخر لـ"المقامة" في طريقة كتابة الإرشادات المسرحية في مسرحيات ابن دانيال. فهى لا تقدم منفصلة لكنها تقدم كجزء لا يتجزأ من النص، وهكذا تحافظ على قاعدة السجع (النثر المقفى) والذى يُسهِّل الحفظ عن ظهر قلب. وبالتالى تكون قراءة هذه المسرحيات شبيهة شبهًا كبيرًا بطبعة المخرج وعليها كل تفصيلات الإرشادات المسرحية. ولكن لأن الإرشادات تكوِّن جزءًا من النص وغالبًا تكوِّن جزءًا من

أحاديث المقدّم، فإن العمل يبدو وهو مكتوب على الورق شبيهًا بالقصص المقسم إلى أحاديث طويلة أكثر منه دراما بالمعنى الصحيح.

وكما لاحظ العلماء، يستخدم ابن دانيال نوعًا مرنًا بشكل رائع من اللغة العربية يتراوح بين الفصحى والعامية مع خليط من الرطانة المبهمة أو حتى الكلام غير المفهوم إذا دعت الحاجة إلى ذلك. إن هذه المرونة هى التى مكنته من أن يجعل أحاديث مسرحياته – كما رأينا – تعبر بمهارة ودقة عن المتكلمين، وهذا عنصر مهم فى الدراما. هذا هو السبب فى أن نثره المقفى – إذا قارنناه بأدب "المقامة" – أبسط كثيرًا، والتوازن بين وحدات العبارات أقل صرامة. غير أن هذا الجانب من جوانب أعمال ابن دانيال يستحق بوضوح الدراسة والتحليل الجادين. على أى حال، إن ما يعطى المسرحيات قيمتها هو فى النهاية ليس جانبها المرئى بقدر ما هو جانبها "الأدبى "الذى يتعلق باللغة الخاصة التى يستخدمها المؤلف، والتى تتراوح بين الحيلة البسيطة لإعطـــاء الشخصيـــات أسماء تدل على صفاتها أو حرفتها أو توحى بها وبين القدرة الأكثر تعقيدًا على استخدام "اللغة المتعارف عليها" وحتى الإيقاع المناسب للشخصية.

أخيرا، هناك صفتان أخريان فى هذه المسرحيات يبدو أنهما تصلانها بأدب "المقامة" يستحقان التعليق عليهما. أولاً – اهتمامها بالنصابين والمحتالين وبصفة عامة بالناس من الطبقات الدنيا فى المجتمع الذين يعيشون على قريحتهم وفصاحتهم. ثانيا – التوبة التى تلجأ إليها الشخصيات فى النهاية بعد حياة كرسوها للجرى وراء ملذاتهم الدنيوية (نحن نتذكر أن أبا زيد السروجى فى "مقامة" الحريرى الخمسين يتوب). لا شك أن الصلة موجودة لكن من الجدير بنا أن نتذكر أن عالم مسرح خيال الظل فى زمن ابن دانيال يبدو أنه أصبح حثالة المجتمع،

شخصيات من الطبقات الدنيا أو عالم الجريمة والجنس كما يقول بوضوح فى الملاحظات الافتتاحية للمسرحية. أما فيما يتعلق بمفهوم التوبة الأخيرة التى نجدها فى المسرحيات الثلاث، فينبغى علينا أن نربطها بالرؤية الكلية لأدب المغفلين الذى تنتمى إليه بحق هذه المسرحيات وهى رؤية – فى حين تحتفل بملذات وتجارب الجسد بكل فجـــاجتها الجنسية وغيرها – "غضب ووحل *mire* العروق البشرية" – لا تنسى تماما حقيقة أن اللهو المعربد لا يمكن أن يكون غير إجازة خلقية، وأن الإجازات جميعها لا بد وأن تنتهى.

٥

لم تعش مسرحيات خيال ظل أخرى منذ زمن ابن دانيال حتى القرن السابع عشر؛ لأن النصوص التالية التى سنقابلها موجودة فى المخطوطة غير الكاملة المعروفة بمخطوطة المنزلة المنسوبة إلى المؤلفين سعود والشيخ على نهلة وداود المناوى العطار (بائع التوابل)، والتى أنقذها الرجل صاحب أكبر إسهام فى قضية مسرحيات خيال الظل فى القرن التاسع عشر حسن القشاش (١٩٠٥(؟)). غير أننا نعلم من مراجع متنوعة أن دراما خيال الظل كانت تؤدى فى مصر فى أثناء القرون الرابع عشر والخامس عشر والسادس عشر والسابع عشر. ويحكى أن السلطان شعبان كان مولعًا بمسرح خيال الظل حتى إنه أمر بأن تصحبه فرقة مسرحية فى حجه إلى مكة فى ١٣٧٦.[٢٩] فى القرن التالى، ومن ناحية أخرى منع السلطان جقمق مسرح خيال الظل وأمر بحرق كل العرائس فى ١٤٥١ يدفعه ربما – على أكثر الاحتمالات – ليس فقط عدم أخلاقية المسرح، ولكن أيضا سخريته الاجتماعية والسياسية المريرة التى كانت تنشر مشاعر عدم توقير وعدم احترام

السلطان وبلاطه.[٣٠] ونستطيع أن نرى أن دراما خيال الظل استمرت فى التعامل مع الأحداث المعاصرة كما كانت تفعل فى أعمال ابن دانيال ربما من أشهر إشارة تحدث فى تاريخ ابن إياس "بدائع الزهور فى وقائع الدهور"[٣١]. يسجل ابن إياس شائعة تتعلق بعرض مسرحى شاهده السلطان سليم المنتصر فى إحدى أمسيات عام ١٥١٧، حيث تم عرض شنق السلطان طومان باى المهزوم على باب زويلة فى القاهرة مما أسعد سليما الذى أخذ الممثلين معه إلى إسطنبول ليُرى المسرحية لابنه ويسليه.

بحلول القرن السابع عشر، يبدو أن تغيرات مهمة قد حدثت فى مسرح خيال الظل. كانت مسرحيات ابن دانيال – كما رأينا – هى إلى حد كبير أعمال فنان واع كتب – فى الجملة – بالعربية الفصحى، وإن كانت مبسطة واعتنى بأسلوبه عناية فائقة. وكان يفاخر بإنتاجه أدبا عاليا. إن المسرحيات التى وصلت إلينا فيما بعد كانت فى الحقيقة مختلفة وحتى تلك المسرحيات التى كانت تنسب إلى مؤلفين فرادى كانت تحمل سمات الفن الشعبى التى لا تخطئها العين. إنها إنتاج أيادٍ عديدة ومكتوبة باللهجة العامية المصرية. إن الوسيط الذى كتبت به الأعمال اللاحقة – بدلا من أسلوب "المقامة" بخليطه من الشعر والنثر – هو شعر أساسًا وغالبا ما كان على منوال المقاطع الشعرية التى يسهل على المؤدين حفظها عن ظهر قلب. كانت النصوص تنتقل بدرجة كبيرة من جيل من الممثلين إلى جيل آخر شفاهة مع تغييرات لا محيد عنها تمثل إضافة وحذفًا تصاحب فى العادة مثل هذه العملية. علاوة على ذلك، أصبح الغناء الآن سائدا: أصبح النص مثل النص الأوبرالى لأوبرا كوميك أكثر منه دراما بالمعنى الصحيح.

وطبقا لأحد دارسى الموضوع "منذ وفاة داود المناوى (الذى أصبح شخصية أسطورية فى هذا المضمار) حتى ظهور القشاش، لم يغب مسرح خيال الظل تماما عن مصر".[٣٢] صحيح أن الباحثين المصريين وبصفة خاصة أحمد تيمور (١٨٧١ -١٩٣٠) وعبد الحميد يونس قدموا لنا تقارير عن عروض حضروها وشاهدوها شهادة العين بعضها قدم فى مسارح خاصة بدائية إلى حد ما.[٣٣] لقد بدأت شعبية مسرح خيال الظل تخفت فقط بنشأة ونمو صناعة السينما المصرية. يفرق لانداو بين نوعين من مسرحيات خيال الظل فى بداية القرن: "واحدة – ويمثلها همام – مثقفة وتكاد تتجنب اللغة الفاحشة تمامًا "بينما الثانية المرتبطة بدرويش فكانت نبيذًا أكثر شعبية ينغمس فى نكات خارجة وقصائد غنائية" مصممة من أجل جمهور غير متعلم.[٣٤] لكن من الواضح أن جنس خيال الظل بكامله قد عانى تدهورًا فنيًا وأدبيًا حادًا منذ العصور الوسطى، وبالتالى أصبح شكلاً شعبيا من التسلية ينغمس فيه السوقة والفقراء بدرجة كبيرة وتراه الطبقات المتوسطة والعليا فى مناسبات معينة فقط مثل الزواج والطهور وفى أثناء شهر رمضان عند المسلمين.[٣٥] كانت المسرحية -والمعروفة باسم اللعبة (قارن اللاتينية ***Ludus*** والألمانية ***spiel*** والفرنسية ***jeu***) – تُقدَّم غالبًا بواسطة الفرقة المسرحية فى مقهى مفعم بالضجيج ويتم اختيارها بواسطة الجمهور المتجمع نفسه من بين ربرتوار الفرقة المسرحية. وكانت تنقسم إلى فصول أو مشاهد يمكن أن يكون عددها أحيانًا كبيرًا جدًا فى الحقيقة ويستطيع اللاعبون (الممثلون) أن يحدثوا فيها تغييرات لكى يسعدوا زبائنهم. لقد جاء فى التقارير أن مسرحية واحدة هى "لعبة الدير ***"The Cloister Play"***" كانت تعرض أحيانًا عبر فترة أيام عديدة.

على الرغم من أن هذه المسرحيات تمثل من الناحية الفنية سقوطًا عن مستوى أعمال ابن دانيال (بناؤها مفكك بدرجة كبيرة، وينقصها رسم الشخصيات

وأسلوب كتابتها ليس متميزًا بصفة خاصة) فإننا يجب أن نقول كلمة هنا عن مثال أو مثالين، حيث إن مثل هذه المسرحيات كانت تكوّن جزءًا من المشهد "الدرامى" فى المدن المصرية الكبرى حتى وقت مبكر من هذا القرن. علاوة على ذلك، إنها لا تخلو من أهمية اجتماعية أو مجتمعية رغم افتقادها إلى البراعة.

كانت إحدى أشهر هذه المسرحيات هى "لعبة التمساح". زعم العالم المصرى أحمد تيمور أن محبى وممارسى هذا الفن كانوا يعتبرونها ذات قيمة كبيرة بسبب عمرها والجودة العالية للزجل المستخدم فى حوارها.[٣٦] يدور فعل المسرحية على ضفة النيل. تتضمن الشخصيات أو الشخوص المقدِّم (الحاذق) والمهرِّج (الرخم) ورجل القطط (أبا القطط) ومهرجًا آخر وهو شخصية مأخوذة من مخزون دراما خيال الظل الأبكر وفلاحًا يسمى الزبريكاش وزوجته وطفله وأسطى صيَّاد سمك (شيخ المعاش أو الحاج منصور) وأسماكًا وحوتًا وحارسًا أسود وساحرًا مغربيًا ورفيقه. يبدأ فعل المسرحية - بعد برولوج فى مدح المسرحية يلقيه المقدِّم - بالبطل أو البطل المضاد وهو عامل زراعى غير محظوظ، على الرغم من أنه ليس غير ملوم تمامًا، يمدح الله ويطلب المغفرة عن خطاياه. لقد تخلى عن حرث الأرض وبعد أن بحث عن بعض وسائل العيش الأخرى يقرر الاشتغال بصيد السمك. ترينا المسرحية الزبريكاش وهو مشغول فى محاولات خطيرة لصيد السمك. يفشل ويفقد سنارته ويسقط فى الماء ويُنقذ من الغرق عن طريق المقدِّم الذى يبدو أنه كان يعرفه جيدًا ويشغله فى حوار تغلب عليه الفكاهة. من خلال المساعى الحميدة للمقدِّم، يتم ترتيب مقابلة بينه وبين أسطى الصيادين الحاج منصور الذى يشفق عليه ويتعهد أن يعلمه الحرفة، ولكن (فى طبعات معينة [٣٧]) شريطة أنهما يجب أن يغنيا كلاهما أغنية لتسلية الجمهور. غير أنه بمجرد أن يلقى الزبريكاش سنارته فى النيل يظهر حوت، ويبتلعه حتى يمكن أن نرى رأسه فقط

خارجة من فكى الحوت. فى هذه اللحظة، يظهر المهرّج (الرخم) لكى يقدم فترة ترويح فكاهى ويشحذ الشعور بالشفقة على الضحية من خلال الحوار المؤثر بينه وبين الفلاح، كليهما. ويثار مزيد من الشفقة بظهور زوجة الفلاح مع طفلها الولد مستغرقة فى نحيب مرتفع على زوجها، لكن الحاج منصور يوبخها ويطردها. يطلب الأخير مساعدة الآخرين لإنقاذ الفلاح، أولاً (بعد تبادل حوار كوميدى طويل) حارس أسود ينجح فقط فى أن يبتلعه الحوت ثم ساحر مغربى. يتغلب الأخير – مقابل النقود وبمساعدة مغربى آخر وبالصلاة على الله ورسوله – على الحوت بالسحر وبحرق البخور وإثارة دخان، وينجح فى إخراج الفلاح والحارس الأسود من بطن الحيوان الزاحف. تنتهى المسرحية بأن يمشى المغربيان عبر الشاشة حاملين الحوت على رأسيهما وهما يغنيان أغنية النصر. حاول معلق متحمس أن يعزى شعبية المسرحية ليس فقط إلى جودتها الفنية، ولكن أيضا إلى النقد الاجتماعى الذى تجسده لأنه على الرغم من الفكاهة التى تنتشر فى الفعل المسرحى كله يجد أن صورة الفلاح هى صورة رجل يستحق الشفقة رغم أنه متشرد. ويرى أيضا أن التمساح ربما يكون رمزًا تمامًا كما يمكن أن يعنى إنقاذ الفلاح عن طريق السحر استحالة خلاصه بطرق أخرى غير الطرق الخارقة[٣٨]. قبل أن نرفض هذا التفسير على أنه خيالى أكثر مما ينبغى، من الحكمة أن نتذكر أن المسرحية تنتهى بهذه الكلمات الغامضة التى يتلوها أحد المغربيين عندما يمر موكب النصر عبر الشاشة والتمساح محمول على رءوس اللاعبين:

أنتم يا من تريدون تفسير القصص الرمزية وتكشفون

أسرار مسرحية خيال الظل، هنا أسرار مخبأة لأن المرء

لا يقول كل ما يعرفه[٣٩].

هناك مسرحية أخرى تنسب إلى مؤلفى القرن السابع عشر، ولكن ربما كانت من أصول أقدم إذا أخذنا فى الحسبان طبيعة موضوعها (وهو هجوم الصليبيين على الإسكندرية) بعنوان " المنار أو حرب العجم" *"The Play of the Lighthouse or the War against the Foreigners"*[٤٠]. هنا وبعد مقدمة ورعة، يمضى الحاذق (المقدَم) ليصف بالتفصيل جمال منارة الإسكندرية والمهارة التى تتكشف فى بنائها ثم ينخرط فى حوار كوميدى مع المهرّج (الرخم الذى يدعى أيضًا أبا القطط)[٤١] فى هذه القطعة). إنه يصف المهرج ساخرًا بأنه أسد معتاد على التهام قلوب الأعداء، بينما يخبرنا الرخم نفسه أنه "فى يوم المعركة يهرع هو للاختباء خلف البوابة". بعد ذلك يغنى المقدَم أغنيات يعدد فيها مزيدًا من أوجه جمال المنارة ويعبرعن تقديره وولائه لفن أساتذة مسرح خيال الظل فى الماضى، المناوى وسعود ونهلة ويؤكد فى أغنية تفيض بالوطنية بطولة المسلمين وتفوقهم على مهاجميهم المسيحيين.

يظل المقدَم يحث المهرج على أن يتسلق المنارة ويأتى بأنباء عن تحركات العدو. أخيرا ينفد صبره معه ويوبخه لجبنه ونقص عزمه. يقول الأخير إنه لن يتسلق المنارة إلا إذا غنى له المقدَم أغنية -وهذه ذريعة لمزيد من الغناء - تصف المنارة وشجاعة المسلمين وفروسيتهم، وتعبر عن المشاعر الورعة التى تمدح رسول الله - صلى الله عليه وسلم. بعد ذلك، يظهر رجل مغربى. لقد أتى من فينسيا (البندقية) ليحذر المسلمين من هجوم وشيك للصليبيين ويحثهم على الاستعداد للحرب. وعليه ـــ يطلب المقدَم من أخيه ميمون أن يأتى ويقود الرجال إلى الحرب. يتبع ذلك ترويح فكاهى يقدم فيه المهرّج العنصر الكوميدى المضاد للبطولة. يحاول رسول من الصليبيين إقناع المسلمين بالاستسلام لينقذوا أنفسهم من العواقب الوخيمة التى يمكن أن يواجهوها إذا فعلوا غير ذلك. يحاول المسيحى أيضا دون نجاح أن

يغرى المهرِّج بالهروب إلى معسكر الأعداء ويعده بالثروة وتزويجه من ابنته أيضا. يأسر المسيحيون هردان وهو بطل مسلم ويرفضون أن يطلقوا سراحه مقابل فدية يعرضها الرخم. يتوسل السجين إلى المسلمين أن يحاولوا إطلاق سراحه بقوة السلاح. أخيرا، تحدث معركة يكسبها المسلمون. تنتهى المسرحية بأغنية تحتفل بانتصارهم والهزيمة المخزية للغزاة المسيحيين.

مسرحية "المنار" ليست مسرحية جيدة البناء يسير فيها الفعل المسرحى إلى الأمام فى خط مستقيم. بالعكس، هناك تكرار أكثر مما ينبغى. ربما يرجع هذا بالطبع إلى احتمال أن النص لم يصلنا بشكل جيد. ربما تكون هناك طبعات عديدة متضمنة فى متن النص قد تكون أعمالاً لكتاب مختلفين أو طبعات بديلة يستطيع المؤدون أن يختاروا من بينها الطبعة التى يريدونها. لكن المسرحية تحتوى على كثير من الأوصاف الجيدة للمنارة والبحر والسفن والقلاع والقتال. وتتميز المسرحية أيضا بالتعقيد النابع من السخرية الناتجة من وضع المثال البطولى الذى يعرضه المقدِّم واتجاه المهرِّج الفكاهى المضاد للبطل على طريقة فولستاف *Falstaffian*. على الرغم من أن المسرحية مكتوبة أساسا بالشعر العامى، فهناك مقدار من النثر مقصور بصفة عامة على الأجزاء الفكاهية من الحوار. من بين مصادر الفكاهة المصدر الشعبى الذى نراه فى معظم المسرحيات رجوعا للخلف حتى ابن دانيال وهو على وجه التحديد سوء نطق الشخصيات الأجنبية للكلمات العربية. إلا أن مؤلف مسرحية "المنار" – بالمقارنة بمسرحيات ابن دانيال – لا يبدى كثيرا من المهارة فى رسم الشخصيات ولا هو يقدم محاولة تتخطى المحاولة الساذجة الفجة التى ذكرناها توًا لتنويع لغة الشخصيات المختلفة لجعل كلامهم يتماشى مع شخصياتهم.

إلا أنه على الرغم من الهبوط فى الجودة الذى لا يمكن إنكاره فى هذه المسرحيات، هناك استمرارية واضحة لها. البرولوج الذى يمدح المسرحية التى هى على وشك التقديم يبدو أنه تقليد محتفظ به منذ أعمال ابن دانيال: وهو يظهر فى مسرحيات لاحقة مثل مسرحية "التمساح" ومسرحية "المنار". هناك أيضا بعض الشخصيات المأخوذة من مخزون الشخصيات مثل أبى القطط الذى نقابله للمرة الأولى عند ابن دانيال، والذى يظهر فى مسرحية "التمساح" ومسرحية "المنار"، حيث يبدو أنه أصبح مرادفا للمهرّج التقليدى. هناك أيضا الأجانب الذين – عن طريق معرفتهم الخاطئة وغير الدقيقة باللغة العربية الفصحى أو العامية المحلية – يقدمون مصدرًا سهلاً للضحك. جميع هذه المسرحيات كوميدية أساسا فى روحها. وحتى فى مسرحية ذات موضوع وطنى جاد مثل مسرحية "المنار"، يوضع الجاد جنبا لجنب مع الكوميدى ويُخفّض البطولى فى الحجم حيث ينظر إليه باستمرار فى مواجهة البطولى الزائف واللامعقول. إلا أن المسرحيات – رغم فكاهتها الفجة – ليست خالية تمامًا من بعض المحتوى الجاد سواء أكان نقـدًا اجتماعيًا أو سخـرية أو مشاعر ورعة معبرًا عنها فى قصيدة غنائية دينية أو نية فى الحج إلى مكة. أخيرًا، يكون الغناء فى كل منها جزءًا مهما. ينطبق هذا بشكل خاص على المسرحيات اللاحقة حيث يقتلع النظم العامى – المقصود به أن يغنى – النثر بالفعل.

حان الوقت الآن لأن نلخص ونوجز ما هو مشترك بين هذه الأنماط المختلفة من التسلية التقليدية. فى المقام الأول، إنها كانت تسليات "شعبية " أساسا ولم يكن ينظر إليها – مع الاستثناء المحتمل لأعمال ابن دانيال – على أنها أدب جاد، ولذلك تجاهلها مؤرخو الأدب والنقاد. ربما أنها لم تتطور كثيرا فى الشكل لهذا السبب. على العكس، توقف تطورها فهى لم تتخط مرحلة أولية من التمثيل الدرامى *representation* بالاستثناء الواضح لبعض مسرحيات خيال الظل كما

رأينا فى المناقشة السابقة. ثانيا – باستثناء مسرحيات الآلام الدينية "التعزية" (التى لم يصلنا منها نص عربى مكتوب ذو شأن، على أى حال)- كانت ذات طابع كوميدى تعتمد فى الأغلب على طرق فجة للتسلية وإثارة الضحك السهل. غير أن هذه المسرحيات رغم فجاجتها وميلها إلى استخدام الإيماءات والكلمات الخارجة كانت فى الغالب ساخرة فى قصدها ومصمَّمة لتبين تجاوزات المجتمع وأوجه قصوره. وفى بعض الأحيان كانت مركزة على ظلم من بيدهم السلطة وعجز الفلاح الفقير والمعوز. ثالثًا – نستطيع أن نقول – واضعين فى الذهن حقيقة أن النصوص التى وصلت إلينا كانت فى الأغلب فى صورة غير كاملة وشائهة إلى حد بعيد – إنه بعيدًا عن بعض الاستثناءات مثل أعمال ابن دانيال كانت هذه المسرحيات مفككة البناء تتكون فى الأغلب من سلسلة من التابلوهات المنفصلة أو المواكب الاحتفالية *pageants* للأنماط الاجتماعية والشخصيات المأخوذة من مخزون الشخصيات والنصابين والمحتالين الأشرار أو الجروتسكيين *grotesque* والفقراء وحثالة المجتمع. فى هذا الشأن. وكما رأينا، كانت مسرحيات خيال الظل قريبة من شكل "المقامة" فى القص، والتى كانت تتكون من أحداث منفصلة تدور حول بطل مشترك بدون نمط شامل واضح يربط بين الأحداث جميعا. رابعا – وكما فى "المقامة" – كانت لغة بعض هذه العروض مزيجا من النظم والنثر. لكننا بالطبع يجب أن نتذكر أنه فى حين نظر النقاد والمعلقون العرب إلى "المقامة" على أنها شكل فنى أعلى مقاما، فإن مسرحية خيال الظل التى يبدو أنها انحدرت منها لم تكن تعتبر كذلك، وخاصة فى مراحل تطورها اللاحقة حيث أصبح الشعر العامى سائدا والغناء جزءًا لا يتجزأ منها. من المهم أن نتذكر هذه الملامح المشتركة من التسليات الدرامية التقليدية الشعبية، لأنها يبدو أنها أثرت فى الأشكال الأجنبية المستوردة لسنوات كثيرة.

أكاد لا أحتاج إلى أن أبين أن هذه التسليات التقليدية كانت من الشعبية بحيث إنها لم تتأثر بشكل مهم بعروض الأوبرا والدراما الأوروبية التى كانت تقدم فى القاهرة والإسكندرية باللغة الإيطالية أو الفرنسية أمام جمهور من الأوروبيين أو الصفوة الأرستقراطية المحلية المتشبهة بالغرب الذين ربما لم يكونوا يعرفون العربية. إنها لحقيقة معروفة جيدًا أنه فى أثناء الاحتلال الفرنسى القصير لمصر تحت حكم بونابرت (*1798–1801*) كانت للقوات الفرنسية تسليتها المسرحية فى مسرح بديل مؤقت فى حديقة الأزبكية فى ٢٩ ديسمبر ١٨٠٠ وهذا قد ذكره – ليس بدون بعض الإحساس بالدهشة المقرونة بالإعجاب – المؤرخ المصرى الجبرتى فى عمله الشهير "عجائب الآثار"[٤٢].

مع نمو الجالية الأوروبية فى مصر تحت الحكم الذى يتبنى الطرق العصرية لمحمد علىّ وخلفائه وخاصة الخديوى إسماعيل، كان من الطبيعى أن ينمو الاهتمام بعروض الهواة المحلية للمسرحيات الأوروبية أو بتشجيع زيارات الفرق الأجنبية. بدأت المسارح فى أن تفتتح بالتدريج. وقد تم استخراج المستندات لتبين أنه فى ١٨٢٩ افتتح مسرح فرنسى للهواة، وبعد ذلك بوقت قصير كتب جيرار دى نرفال ***Gerard de Nerval*** تقريرا موجزا عن أمسية قضاها فى تياترو القاهرة ***Teatro del Cairo*** وأشار إلى موسم الأوبرا الإيطالية[٤٣]. بحلول عام ١٨٤٧، كان هناك فعلا فى الإسكندرية مسرح إيطالى وضعت له السلطات البلدية المحلية مجموعة من اللوائح. وقد أشار الرحالة الأوروبيون إلى الدراما الفرنسية التى كانت تؤدى فى مسرح مكشوف فى الإسكندرية فى وقت مبكر هو ١٨٥٤. وفى ١٨٦٨، بنى مسرح بالمعنى الصحيح يسمى مسرح الكوميديا ***Theatre de la Comedie*** فى القاهرة ليحل محل بناية خشبية متداعية للسقوط، وبنيت دار الأوبرا الخديوية المهيبة الشهيرة فى القاهرة فى ١٨٦٩، وصممت لتكون جزءًا من الاحتفالات التى

خطط لها الخديوى إسماعيل بمناسبة افتتاح قناة السويس بهدف تقديم أول عرض لأوبرا فردى "عايدة" *Aida* هناك. فى هذا الاحتفال، لم تكن الأوبرا مستعدة فيما يتعلق بالوقت وقدمت "ريجوليتو" ***Rigoletto*** بدلا منها. فى الوقت الذى كانت المسرحيات والأوبرات الأوروبية المشهورة تعرض فى دار أوبرا القاهرة وعلى مسرح الكوميديا. كانت الفرق الأجنبية فى الإسكندرية تقدم عروضها على مسرح صغير يسمى (زيزينيا). إلا أنه لم يمض وقت طويل قبل أن تقدم المسرحيات المحلية أو العربية فى هذه المسارح، وكذلك فى المسرح الخاص الذى كان الخديوى إسماعيل قد بناه فى قصره، قصر النيل. كانت أولى مثل هذه المسرحيات عملا لأبى الدراما المصرية الحديثة المواطن المصرى اليهودى المولد يعقوب صنوع، وقد لقبه الخديوى إسماعيل الذى كان راعيه لفترة من الزمن – وهذا أمر له مغزاه – بـــ(موليير المصرى) .

الفصل الثانى

أبو المسرح المصرى الحديث: يعقوب صنوع

ولدت الدراما المصرية الحديثة فى القاهرة عام ١٨٧٠ على يد يعقوب صنوع (١٨٣٩-١٩١٢) الذى كتب عن حياته العملية مقالات وكتب عديدة بالعربية واللغات الأوروبية.[١] جاء صنوع *Sannu* - والذى كان يكتب اسمه (سانوا) *Sanua* - من أبوين يهوديين، وكان يبدو أنه طفل يسبق عمره لأنه ادعى أنه استطاع أن يقرأ "العهد القديم" *"The Old Testament"* بالعبرية و"العهد الجديد" *"The New Testament"* بالإنجليزية إلى جانب "القرآن الكريم" بالعربية وهو فى الثانية عشرة . على أى حال، كان صنوع قادرًا على تأليف النظم العربى بجودة لدرجة أنه - بناء على نصيحة أبيه - عندما ألقى بقصيدة مدح من تأليفه أمام أحمد يكن باشا، وهو من البيت الحاكم لمحمد علىّ، أعجب الباشا بها لدرجة أنه قرر أن يرسل الصبى ذا الثالثة عشرة إلى إيطاليا ليدرس على حسابه. قضى صنوع فى إيطاليا ثلاث سنوات مؤثرة (فى ليفورنو *Livorno*) اكتسب فى أثناء ذلك الوقت معرفة متمكنة باللغة الإيطالية حتى قيل إنه كتب ثلاث مسرحيات بالإيطالية، وبعد عودته إلى مصر مباشرة اضطره موت كل من أبيه وراعيه أن يكسب عيشه لبعض الوقت كمعلم خصوصى لأطفال العائلات النبيلة والغنية. وبعد ذلك اشتغل

معلما فى مدرسة "الفنون والصناعات"، وظل بها حتى فصله وزير المعارف على مبارك بزعم انخراطه المستمر فى المسرح العربى.

نشأ اهتمام صنوع بالمسرح فى وقت مبكر من حياته. وكان يحضر بانتظام وهو شاب عروض الدراما والأوبرا التى كانت تقدمها الفرق الزائرة فى القاهرة، واشترك بنفسه مرات ليست قليلة فى العروض الفرنسية والإيطالية التى كانت تقدمها فى المسرح المكشوف بحديقة الأزبكية فرقتان أوروبيتان محليتان كانتا تخدمان العدد السريع التزايد من الأوروبيين المقيمين فى مصر بتشجيع من الخديوى إسماعيل وأيضا الصفوة رفيعة الثقافة قليلة العدد التى تتشبه بالغرب من بين السكان المحليين. أصبح صنوع بسرعة – بسبب التزامه المتحمس المسرح – واعيًا بشكل حاد بالحاجة إلى إثارة اهتمام المواطن المصرى العادى غير المتفرنج بالدراما. لقد كان مقتنعًا أصلاً بأن المسرح يلعب دورًا حيويًا فى نهضة مصر الحديثة. لقد رأى أن هدف المسرح كما ذكر فى إحدى مسرحياته " أن يشجع الحضارة والتقدم وتهذيب الأخلاق"(٢).

كوّن صنوع فى ١٨٧٠ فرقته المسرحية التى اختارها من بين عدد من تلاميذه القدامى ودربهم على تمثيل مسرحية ادعى أنه كتبها خصيصًا من أجلهم بعد أن درس أعمالاً لموليير ***Moliere*** وجولدونى ***Goldoni*** وشريدان ***Sheridan*** بلغاتها الأصلية. ماذا كانت هذه المسرحية شيء ربما لن نعرفه إطلاقًا على وجه التأكيد. كتب أحد الباحثين أنها كانت "عرض فودفيل صغير يزخر بالأغانى التى تصاحبها الألحان الشعبية"(٣). عندما قُدّم لمساعد إسماعيل– خيرى باشا – طلب صنوع منه أن يطلع الخديوى على نص إحدى مسرحياته ويطلب عونه. كان من الواضح أن إسماعيل كان معجبًا بالمسرحية، ومنح الكاتب المسرحى الشاب الإذن بأن يمثل

أمامه فى عرض حضره رجال البلاط وكثير من الدبلوماسيين وكبار الرجال المحليين. ترك لنا صنوع تقريرًا نابضا بالحياة ودراميا إلى حد بعيد عن ظهوره أمام مثل هذا الجمهور الكبير المتميز. فشل نص المسرحية التى عرضت – والتى كان من الواضح أنها استقبلت استقبالاً جيدًا – فى الوصول إلينا. إلا أننا أُعطينا تقريرًا مفصلاً إلى حد ما عن الحبكة بواسطة المؤلف نفسه فى محاضرة عن المسرح المصرى ألقاها فيما بعد فى باريس. راهن أمير أوروبى أحد النبلاء المصريين الشبان ابن أحد الباشاوات على مبلغ ألف جنيه أنه إذا تُرك شهرًا فى القاهرة سيكون باستطاعته القيام بمغامرة غرامية فى جناح "حريم" مصرى . يرتب ابن الباشا بحيلة بارعة أن يتخفى شاب سورى فى زى امرأة، وأن يبعث برسالة سرية مع أحد الخصيان إلى الأمير الأوروبى يطلب منه فيها أن يأتى ويزور سيدة الخصى فى الحريم. يفاجأ الاثنان فى أثناء عناقهما بابن الباشا متنكرًا فى زى الباشا يأمر أربعة من حراسه أن يربطوا الاثنين "خلف خلاف " ***back to back*** ويضعوهما فى كيس ويغرقوهما فى النيل. عندما يسأل الأمير لمن يعطون مبلغ الألف جنيه التى كسبها فى الرهان يتوسل لإنقاذ حياته فى مقابل النقود. عند هذه النقطة، يكشف الباشا عن شخصيته الحقيقية وشخصية السيدة ويعتذر للأمير المذعور. تنتهى المسرحية فى مرح بحفل غداء يقام فى حديقة القصر.

كان المقصود من المسرحية – والتى تصادف احتواؤها على أغنيات كثيرة – أن تنسف الفكرة الغربية الشعبية عن الفساد الخلقى لنظام الحريم. استقبلت المسرحية استقبالاً طيبًا؛ مما شجع صنوع على إعادة تنظيم فرقته وضم امرأتين إليها، وكانت هذه خطوة جريئة تتخذ فى ذلك الوقت. لذلك كان صنوع أول من يقدم النساء على خشبة المسرح فى مصر وليس – كما يؤكد لانداو – [٤] السورى القرداحى الذى ضم ممثلات إلى فرقته بعد ذلك بأكثر من عقد من الزمان. كانت

الممثلتان اللتان عملتا فى فرقة صنوع شاميتين غير مسلمتين يزعم صنوع أنه علمهما القراءة والكتابة والتمثيل فى غضون أسابيع. دعى صنوع بعد ذلك لكى يعرض مسرحياته أمام الخديوى مرة ثانية، وقد زعم أنه فى مثل هذه المناسبات فى أثناء عرض قدم فى مسرح الخديوى الخاص بقصر النيل أن أنعم عليه الخديوى بلقب (موليير مصر) – جزئيا – اعترافا بما كان يفعله صنوع وجزئيا بلاشك بدافع رغبة لمقارنة نفسه بلويس الرابع عشر *Louis XIV* راعى موليير اللامع. فى هذه الليلة قدمت فرقة صنوع ثلاث مسرحيات: "أنيسة على الموضة" *"A Fashionable Young Lady"* و"غندور مصر" *"The Egyptian Dandy"* و"الضرتين " *"The Two Rival Wives"*. كانت الكوميديات الثلاث جميعها ساخرة بشكل واضح. وصل إلينا من المسرحيات الثلاث نص المسرحية الأخيرة فقط والتى سنصفها فيما بعد. إلا أن المؤلف يقدم لنا تقريرًا موجزًا عن المسرحية الأولى، حيث يشن هجومًا على التقليد الأعمى لسلوكيات الغرب والجوانب السطحية للتفرنج، شابة تفسد فرصها فى الزواج بالهزأ من العادات الاجتماعية والانغماس فى الحرية المفرطة فى التعامل مع الشبان مقلدة سلوك النساء الغربيات. لقد روى أن مسرحية "الضرتين " – وهى هجوم صريح على ممارسة تعدد الزوجات – جلبت سخط الخديوى الذى شعر أنها موجهة ضد ممارسة اتبعها هو نفسه إلى جانب عدد من رجال البلاط.

إلا أنه لا يبدو أن هذه المسرحية هى التى أنهت رعاية إسماعيل لصنوع فى ١٨٧٢. إن أسباب إغلاق الخديوى لمسرح صنوع ليست واضحة. افترض كثيرون أن ذلك كان بسبب نقد مؤلف المسرحية السياسى. إلا أنه لا يمكن تفسير مسرحية واحدة من المسرحيات التى بقيت، والتى تنتمى إلى هذه الفترة بأنها هجوم سياسى على إسماعيل على الرغم من أن كثيرًا منها تحتوى على نقد اجتماعى صريح.

كان ليندا و مخطئا بالتأكيد عندما قال إن معظم مسرحيات صنوع " وجهت السخط على إسماعيل".[٥] وهى عبارة تبين بوضوح أنه لا يمكن أن يكون قد رأى تلك المسرحيات أو قرأها. من المعترف به أنه ليس لدينا نصوص كل المسرحيات التى قدمت فعلا، والتى افترض فى وقت من الأوقات أن عددها اثنان وثلاثون (وهو رقم ثبت أنه مبالغ فيه إلى حد ما). غير أن المسرحيات الباقية من تلك الفترة – بعيدًا عن أن تكون معادية لإسماعيل – لا تخلو من إشادة متملقة بإنجازات الخديوى. لقد نشر صنوع هجومه الضارى على اسماعيل فيما بعد عندما لجأ إلى الصحافة الساخرة والنشاط السياسى المرتبطين بالقومية المصرية الوليدة. وقد ألقى صنوع نفسه اللوم على البريطانيين لتحريضهم الخديوى على إغلاق مسرحه الذى حذروه من أنه كان يرعى النقد السياسى الخطير لحكومته، وكانت حجة صنوع الضعيفة نوعًا ما هى أنه رسم صورة غير متعاطفة معهم فى أعماله الدرامية. وقدم سببًا آخر هو سخط درانيت بك *Draneth Bey* مدير الأوبرا الخديوية والكوميدى الفرنسى الذى كان يعتبر صنوع منافسًا خطيرا.

مهما كان السبب الحقيقى، فقد انتهى نشاط صنوع المسرحى الذى استمر بالكاد ثلاث سنوات، وأصبحت علاقته بالخديوى متوترة. وبعد أن مر صنوع بفترات من الصعود والهبوط نفى أخيرًا فى ١٨٧٨ بعد أن شن هجومًا على الخديوى فى جريدته الساخرة "أبو نظارة زرقا" *"The Man with Blue Spectacles"*. ذهب صنوع إلى فرنسا حيث استأنف صحافته السياسية مصدرًا سلسلة من الدوريات الساخرة نشر فيها عددًا كبيرًا من الحوارات الدرامية القصيرة تسمى "محاورات" *"dialogues"* أو لعبات،[٦] (مشاهد أو مسرحيات قصيرة) تزخر بالسخرية السياسية والاجتماعية المريرة الموجهة إلى حكم إسماعيل وحكم خليفته توفيق. هذه الحوارات أو الاسكتشات الدرامية ذات أهمية كبيرة لدارسى السياسة

والصحافة المصرية الحديثتين، لكنها لا تكاد تتضمن أية ميزات كمسرحيات. فهى من القصر بحيث لا تملك أى بناء درامـــى وهـــى أشبه كثيرا بالكاريكاتير بحيث لا تسمح بأى رسم للشخصيات أو النظرة السيكولوجية العميقة وهى مباشرة جدًا من الناحية السياسية بحيث لا تصلح أن تكون أعمالاً فنية. غير أن الأمر الشائق فيها أن صنوع طور داخلها فى وقت مبكر نوعًا فجا من الرمزية فى "شخصيات المسرحية "جعلت "شيخ الحارة" *the Quarter Chief* يمثل إسماعيل و"الواد الأهبل" يمثل توفيقا و"جمعية الطراطير" *The Assembly of Clowns* تمثل مجلس الوزراء و"أبا شادوف" و"أبا الغلب" يمثلان الفلاح المصرى وهكذا.

حان الوقت الآن لنتحول إلى المسرحيات الأطول التى – لحسن الحظ – أصبح بعضها متاحا فى ١٩٦٣ بفضل طبعة البروفيسور نجم. تحتوى مجموعة نجم جميعها على ثمانية أعمال: "السوّاح والحمّار" *The Tourist and the "Muleteer"*، وهى ليست أكثر من حوار من صفحتين، و"الضرتين" *"The Two Rival Wives"*، وهى مسرحية قصيرة جدًا والمسرحيات الست الباقية أكبر كثيرا لكنها حوالى نصف طول المسرحية العادية فقط فى المتوسط.

مسرحية "بورصة مصر" *"The Cairo Stock Exchange"* وهى الأولى فى المجموعة هى أساسًا كوميديا سلوك ومؤامرات، ومن الواضح أنها عمل لشخص – كما أخبرنا بذلك صنوع نفسه – قد قرأ أعمال موليير وجولدونى وشريدان قبل أن يجرب كتابة دراما مصرية. الموضـــوع الـــرئيسى هـــو الغيرة بين اثنين يطلبان يد لبيبة ابنة مصرفى غنى هو سالم، ونجاح يعقوب الخاطب المنتصر من خلال مؤامرة وكيله/خادمه يوسف فى مواجهة فشل الخاطب الآخر حليم الذى يسعى فقط وراء نقودها.

هناك أيضا حبكة فرعية كوميدية تتكون من الحب اليائس الذى يكنه فرج – وهو خادم مصرى متواضع فى منزل سالم – للخادمة أو مدبرة المنزل التى هى من طبقة أعلى كثيرًا منه هى تيريزا *Tereza* الأرمينية وعرضه الفاشل عليها بالزواج. تدور الأحداث على خلفية بورصة القاهرة. تتكون المسرحية من فصلين. يدور الفصل الأول فى البورصة أو بالقرب منها بينما مكان الفصل الثانى هو بيت المصرفى الغنى سالم. ينتهى كل فصل بأغنية.

توصف هنا الأخطار والإثارة المصاحبة للمضاربة المالية وصفًا جيدًا. يرى المؤلف – عن طريق اختيار شخصياته الرئيسية من بين الطبقة المتوسطة الشامية المتشبهة بالغرب – أن من الممكن وجود مقدار يسير من الاتصال الاجتماعى بين الجنسين. هذه الشخصيات على وجه الإجمال محددة ومتميز بعضها عن بعض بشكل معقول رغم أن رسم الشخصيات فج نوعًا ما ربما فيما عدا حالة الخادم فرج فهو شخصية حية بما فيه الكفاية. وعلى طريقة الكوميديا الرومانية وسليلتها الحديثة الدراما الأوروبية المتكلفة، يتم إظهار الخدم على أنهم شغوفون وراغبون فى مساعدة سادتهم فى تتبع اهتماماتهم غرامية أكانت أم غير ذلك، ولكن وعيونهم مركزة دائما على الكسب المادى الذى يمكن عن طريق ذلك أن يعود عليهم. ينجح الكاتب المسرحى فى أن يستخدم اللغة كأداة أخرى لرسم الشخصيات لأنه يستخدم العربية المنطوقة فى الحوار. فعلى سبيل المثال، يحاول الكاتب أن يقدم صورة واقعية للغة المتعاملين الماليين والعاملين فى البورصة، حيث يرصع كلامهم بعبارات إيطالية. الخادم النوبى يتكلم العربية بلهجة نوبية.

هدف صنوع الساخر فى هذه المسرحية واضح بشكل كبير. بعيدًا عن أخطار المضاربة المالية فى البورصة، هدف النقد الاجتماعى للمؤلف هو تقليد

المصريين الأحمق للسلوكيات الغربية فى محاولة لإثارة إعجاب الأجانب، وكذلك إعجاب بعضهم بعضًا. بطريقة مشابهة، يهاجم الكاتب المسرحى الزيجات المعدة سلفا وفشل الآباء فى الأخذ برغبات أو مشاعر بناتهم فى الحسبان. وهو أيضا يدين الموقف المزدرى للطبقة العاملة المصرية التى يرفضها على اعتبار أنهم مجرد فلاحين، كما يتمثل هذا فى طريقة معاملة تيريزا للخادم فرج.

لكن المسرحية ليست مجرد تمرين تعليمى، فهى تسلية درامية حية على الرغم من حقيقة أن – وهذا ليس مفاجئًا – التقنية تكون أحيانًا ساذجة إلى حد ما. فعلى سبيل المثال، هناك عدد كبير مغالى فيه من المشاهد. يحتوى الفصل الأول على ما لا يقل عن أحد عشر مشهدا قصيرا فى حين هناك سبعة فى الفصل الثانى. والسبب الواضح لهذا هو أن شعور المؤلف أن مجرد دخول شخصية جديدة خشبة المسرح يكوِّن بشكل أوتوماتيكى مشهدًا جديدا. وهناك أيضًا استخدام مفرط للمناجاة الفردية بواسطة الشخصية الأولى التى تظهر على خشبة المسرح. ينقل الخادم فرج إلى الجمهور مباشرة المقدار اللازم من المعلومات الخلفية. بطريقة مشابهة. يمكن رؤية علامات عدم الاعتناء: فقائمة " الشخصيات المسرحية " لا تحتوى على كل الشخصيات فى المسرحية: فعلى سبيل المثال، حليم وأنطوان غير موجودين بالقائمة. علاوة على ذلك، هناك صلات بالتسليات الدرامية التقليدية الشعبية. تنبع الفكاهة أحيانًا من المصادر اللغوية التقليدية مثل النطق الخاطئ للعربية بواسطة الأجانب أو التأثير الكوميدى للهجة مثل استخدام اللهجة النوبية فى الحديث المروى للبواب النوبى فى البورصة.

تدور مسرحية "العليل" *"The Invalid"* – مثل مسرحية "بورصة مصر" – على المحاولة الناجحة لشاب وشابة ليتزوجا بعد اجتياز عقبات واضحة. العائق –

فى هذه الحالة – بدلاً من التفاوت فى الثروة – هو المرض الغامض لوالد الشابة. فى حين يدور الفعل المسرحى فى المسرحية الأولى فى خلفية البورصة، فإن سياق مسرحية "العليل" هو الممارسة الطبية فى مصر المعاصرة وخاصة فى المصحة التى أنشئت حديثًا فى حلوان. يعانى حبيب من اكتئاب شديد نتيجة لصدمة سماعه بموت أخيه المفاجئ فى إسطنبول. لقد كان يتلقى العلاج على أيدى أطباء عديدين لكن دون نجاح مما أحزن وأصاب بما يقترب من اليأس ابنته الصغيرة غير المتزوجة هانم التى تعتنى به. كان مترى – وهو صديق للعائلة ويحب هانما– يزور المريضة كل يوم ويدعمها تدعيمًا معنويا. يخبرها بنيته فى أن يطلب يدها للزواج من أبيها، لكنها تنصحه بالانتظار حتى تتحسن صحة أبيها. فى الوقت نفسه، ينجح جودة الخادم – الذى أصبح بعد خدمة العائلة لسنوات كثيرة مرتبطًا بها ارتباطًا وثيقًا – أن يقنعهم على غير رأيهم بالسماح لمطبب مغربى هو الحاج أن يزور المريض ويصف له العلاج عن طريق السحر. ينجح الحاج فى إقناع حبيب بعد إلحاح أن يقسم جادًا على أن يزوج ابنته من الشخص الذى يشفيه من مرضه غير أن طبيبًا شابًا مؤهلاً تأهيلاً جيدًا هو زكى أفندى يزورهم، ويشخص المرض تشخيصًا صحيحًا، ويوصى بكورس من العلاج عن طريق مياه حلوان. تنتقل العائلة بمصاحبة مترى إلى حلوان (حيث يدور الفصل الثانى).

فى حلوان، يجد مترى أن المصحة يديرها صديقه الدكتور كبريت ويسر له على الفور بمأزقه فيما يتعلق بقسم حبيب. يوافق كبريت على أنه لو كان قادرًا على أن يشفى المريض سيتنازل عن الابنة لصديقه مترى. فى الوقت نفسه، يظهر صديق آخر لمترى فى المصحة هو إلياس الذى كان يعانى من لعثمة شديدة. إن الإعاقة المتمثلة فى لعثمة إلياس مضحكة لدرجة أن حبيبا تنتابه نوبة من الضحك تجعله يغشى عليه وعندما يفيق يشفى من اكتئابه. يعرض حبيب فورا على إلياس

- وقد افترض أن شفاءه جاء على يديه - ابنته رغم اعتراضاتها بصوت عال. ولكى تتعقد الأمور، يقفز إلياس الذى كان قد أحب هانما فرحا بالعرض ويشتبك بالأيدى مع صديقه مترى حولها. تأتى ضجة المعركة بالدكتور كبريت إلى المشهد ويحل الموقف فورا بقوله إن شفاء الرجل المريض كان النتيجة المباشرة للحمامات الساخنة والمعاملة الخاصة التى تولاها بنفسه، وبالتالى يصبح له الحق فى الزواج من الابنة التى - طبقًا للخطة - يتنازل عنها فورًا لصديقه مترى. تنتهى المسرحية بأغنية تحتفل بمزايا مصحة حلوان وتمدح حاكم مصر لأنه أعطى الأمر بإنشائها.

مرة أخرى تعتمد الفكاهة - التى تصبح أعلى عندما ينتقل المشهد إلى حلوان - بدرجة كبيرة على اللغة: اللغة العربية الخاطئة التى يستخدمها الطبيب الأوروبى كبريت (والذى يعنى اسمه مصادفة الكبريت *sulphur*) وعلى لعثمة إلياس التى استخدمها مؤلف المسرحية بمهارة حتى إن التأثير فى أماكن معينة يكون مضحكًا جدا حتى يومنا هذا. ومن الممتع أيضا اللغة المناسبة للمغربى. هنا يمكننا أن نسمع أصداء من مسرحية خيال الظل التقليدية. وكما فى المسرحية السابقة، الشخصيات الثانوية للخدم فى كل من منزل حبيب وفى المصحة (مثل سعيد) هى اسكتشات (صور ذات ملامح عامة) حية لا تنسى. النقد الاجتماعى الأساسى موجه ليس فقط إلى طب الشعوذة، ولكن أيضًا إلى الممارسة الحمقاء لترتيب زواج البنات بدون موافقتهن.

ولا تحتاج المسرحية الثالثة وهى "السوّاح والحمّار" ***"The Tourist and the Muleteer"*** أن تعطلنا طويلا. فهى ليست أكثر من حوار درامى موجز (يشغل صفحتين) بين سائـــح إنجليزى يصر على التحدث بالعربية الفصحى الخاطئة التى لا يراعى فيها قواعد اللغة وحمّار يشكـــو أنه كـــان من الأسهل كثيرا بالنسبة له

لو تحدث إليه السائح بالإنجليزية. وهو مشهد معتدل الإمتاع تتبع فيه الفكاهة مرة أخرى من الاستخدام التقليدى الشعبى أو بالأحرى سوء استخدام اللغة.

وهناك عمل آخر أثقل وزنًا هو "أبو ريدة وكعب الخير" وهو مسرحية من فصلين تفتتح بأغنية للخادم الأسود أبو ريدة الذى يعشق الخادمة السوداء كعب الخير بجنون. بعد أن يشكو حبه فى حديث مسل إلى الجمهور يستقى فكاهته جزئيًا من سوء نطق النوبيين للغة العربية وجزئيًا من الصور الحية التى يستخدمها، ينطلق مرة أخرى فى الغناء مادحًا فضائل محبوبته. عندما تعلم سيدة المنزل الأرملة الصغيرة الغنية بنبة بالصدفة بحبه، يرجوها أن تساعده وأن تستخدم نفوذها مع خادمتها لتحصل على موافقتها على الزواج منه. سرعان ما تكتشف بنبة أن الخادمة – وهى مقتنعة أن أبا ريدة يسعى فى الحقيقة وراء خادمة الجيران – لا تطيقه ولا تريد أن تراه. إلا أن بنبة تفترض أن كعب الخير غيورة فقط من خادمة الجيران. ولذلك فهى تعد بأن تؤازر قضية أبى ريدة.

يتوازى موضوع حب الخادم للخادمة هذا مع موضوع حب نخلة تاجر الملابس المناسب للأرملة الصغيرة بنبة وهو جدير بها. نجد هنا قلبًا ***inversion*** شائقًا للممارسة المعتادة وهى جعل حب الخدم حبكة فرعية للموضوع الرئيسى للحب بين أسيادهم وسيداتهم. وتمامًا كما تتعهد بنبة أن تجمع شمل الخادمين، تحاول مبروكة الخاطبة والبائعة المحترفة جاهدة أن تؤازر قضية جمع شمل بنبة ونخلة كزوجين وفى الوقت نفسه تكسب بعض المال من الجانبين. يتم خلق صلة رقيقة بين الموضوعين عن طريق قسم السيدة أن تجعل زواج خادميها يتم قبل زفافها هى. الذى يحدث هو أن إتمام خطبة السيدة يثبت أنه أسهل كثيرًا من خطبة

الخادمين لأن الخادمة النوبية يتضح أنها عنيدة وكالحمار مثل ما يفترض أن يكون عليه النمط النوبى. فعلى الرغم من العروض المغرية المتنوعة المقدمة إليها على شكل نقود وملابس غالية الثمن، فهى ترفض أباريدة رفضا باتا وتوافق على الزواج منه فقط فى نهاية المسرحية عندما يهدد فى جدية بالانتحار أمامها.

داخل أوجه القصور الكبيرة التى فرضتها المسرحية على نفسها، لهذه المسرحية كثير من المزايا وهى بالتأكيد إحدى مسرحيات صنوع التى تستحق أن يعاد تمثيلها على المسرح. إنها قطعة جيدة من الكتابة الدرامية تتفوق إلى حد بعيد على أى شيء يمكن للمرء أن يتوقعه من مسرح وليد وهى مبنية بناءً جيدًا بدرجة معقولة وهى تتحرك إلى الأمام بنعومة كبيرة وبها فعل مسرحى كاف لأن يستولى على اهتمام الجمهور. إن أية معلومات ضرورية -أيا كانت لكى تجعلنا نتتبع الفعل فى المسرحية - تعطى لنا بطريقة غير مباشرة عن طريق الحوار فيما عدا الحديث الافتتاحى الذى يخبرنا فيه أبو ريدة عن حبه للخادمة. الحوار ذكى وحى ويستغل استغلالاً كاملاً الإمكانات الثرية للغة العامية القادرة على التعبير بدرجة فائقة. أعطيت كل شخصية نوعا مميزًا من اللغة يتماشى مع مزاجها ونوعها وموقعها فى الحياة. يستقى المؤلف – مرة ثانية – كثيرًا من الفكاهة من اللهجة ومن سوء نطق اللغة العربية والإساءة الممتعة لاستعمال الألفاظ (على سبيل المثال، مناداة الخادم النوبى مبروكة الخادمة باسم مفروكة بما فى الكلمة من إيحاءات جنسية خفيفة). وهناك على الأقل لوحتان شخصيتان بارزتان: الخادم النوبى أبو ريدة والخاطبة مبروكة. لكننا نجد فى مبروكة لوحة رائعة لشخصية الخاطبة التقليدية فى المجتمع المصرى وهى صورة تذكرنا فى بعض الجوانب بابن دانيال. فهى فى الوقت نفسه ماكرة ومادية ومغرورة وفصيحة فصاحة مقنعة، ولكنها ليست غير مهتمة تماما

بسعادة وخير زبائنها الذين - مع ذلك وبسبب فهمها الناضج للطبيعة البشرية - تستطيع أن تعاملهم بمهارة تحملهم على أن يفعلوا ما تريده بالضبط فى الوقت الذى تعطيهم فيه الانطباع بأنها تحاول فقط أن تسعدهم وأنها لا تفكر على الإطلاق فى مصلحتها الذاتية مادية كانت أم غير مادية. إنها تنافق وتتملق ولا تتورع عن أن تكذب أو تخترع منافسا خياليا لكى تكسب جنيهين أكثر.

تبدأ مسرحية "الصداقة" "*Fidelity*" - وهى مسرحية من فصل واحد - أيضًا بأغنية يغنيها نجيب الذى يشرع فى أن يعطى - فى مناجاة فردية أيضا - المعلومات اللازمة عن الخلفية للجمهور. يتكلم عن حب وردة أخته لابن عمها ناعوم الذى كان غائبا يدرس فى إنجلترا لفترة الست سنين السابقة وكانت تنتظر عودته فى لهفة لكى يتزوجا. نعلم أن نجيبا نفسه يحب تكلا ابنة التاجر السورى الثرى نعمة الله الذى كان بدوره يحب الأرملة الغنية الست صفصف. وصفصف التى يدور فعل المسرحية فى بيتها بالإسكندرية هى عمة نجيب ووردة اللذين كانا فى رعايتها منذ تيتما. إنهما يعيشان معا وقد صرفت على تعليمهما، بل إنها استطاعت أن تجد عملا لابن أخيها كموظف فى مصرف.

يتعقد الفعل المسرحى قليلاً عندما يظهر رجل إنجليزى معين اسمه هينكس *Hincks* على المنظر ويبدى اهتمامًا بوردة (إنه فى الحقيقة ليس سوى ابن عمها ناعوم وقد عاد من إنجلترا متنكرا ليختبر قوة وفائها وحبها له). فى الوقت نفسه، جزئيا لأنها لم تتلق أى خطابات من ابن عمها وجزئيا لأنهم قالوا لها إن ناعوم قد تزوج من فتاة إنجليزية، يحثون وردة على الزواج من هينكس خاصة وأنهم يعتقدون أن الأخير غنى وله اتصالات قوية، ولذلك فمن المحتمل أن يكون نافعا جدًا لعمل نعمة الله. غير أن وردة - التى كانت مصممة فى النهاية على أن تكون

مخلصة لحبها لابن عمها رغم خداعه الواضح - ترفض الرجل الإنجليزى مفضلة أن تظل غير متزوجة. عمتها الغاضبة تهدد بطردها من المنزل وعندما تكون وردة على وشك أن تخرج بالضبط يستوقفها هينكس الذى - وهو مقتنع بإخلاصها التام له - يكشف عن شخصيته الحقيقية ويشرح أسباب سلوكه الغريب. ينتهى كل شىء نهاية سعيدة ليس فقط بالنسبة إلى وردة وابن عمها، ولكن بالنسبة إلى الأزواج الثلاثة.

وكما هو واضح، المسرحية تنويعة على موضوع جريزلدا ***Griselda***. وهى قطعة من النوع الخفيف جدًا رغم الحوار الحى وفكاهة صنوع المعروفة عنه التى تنبع من المصادر اللغوية المعتادة: اللغة العربية "المكسرة" لهينكس واللهجة السورية لنعمة الله. لا يوجد هنا محاولة لكثير من النقد الاجتماعى. تنتهى المسرحية - تمامًا كما تبدأ - بغناء نجيب.

مسرحية "الأميرة الإسكندرانية" ***"The Alexandrian Princess"*** أكثر جدية بكثير وتدور أحداثها أيضًا فى الإسكندرية مثل المسرحية السابقة. بخلاف مسرحية "الصداقة" التى كانت مصممة إلى حد كبير للتسلية، فإن مسرحية "الأميرة الإسكندرانية" واضح أن هدفها السخرية. ربما تكون أول مسرحية عربية باقية تشن هجومًا مباشرًا على النواحى السلبية للتفرنج السطحى، مشكلة التقليد الأعمى للأشكال الخارجية للحياة الغربية فى المجتمع المصرى.

مريم زوجة تاجر سكندرى ثرى من أصل متواضع هى متسلقة اجتماعية ومتكبرة على من هم أدنى منها وتحيط نفسها بالمظاهر والفضائل. بعد أن وقعت تحت تأثير سحر فرنسا وكل ما هو فرنسى، تجبر زوجها إبراهيم- المتردد، ولكنه يأتمر بأمرها - على أن يوافق على أن تحيا حياة فرنسية فى البيت وتجعله حتى

يأخذها إلى باريس فى العطلة كل صيف. فى الإسكندرية، تذهب لركوب الخيل – يصاحبها زوجها – بعد الظهيرة وتأخذ ابنتها عديلة إلى المسرح فى المساء، وهى تستخدم خادمات أوروبيات يتحدثن الفرنسية ويعتنى بها طبيب أوروبى. وهى ترفض زواج ابنتها من يوسف الشاب الدمث الذى يحبها، لأنه مجرد مصرى ورجل عادى، ولأنها قد عقدت العزم على تزويجها من فيكتور ***Victor*** الذى تعتقد أنه رجل فرنسى يحمل لقبًا، وهو فى زيارة لمصر وهو ابن أرستقراطى فرنسى قابلته هى وزوجها فى باريس فى أثناء عطلتهما الصيفية فى العام السابق. لقد دفع غرامها بفرنسا واحتقارها لمصر زوجها إلى تقديم طلب لكى تصبح العائلة مواطنين فرنسيين يحميهم القنصل الفرنسى المحلى بدلاً من أن يظلوا رعايا الدولة العثمانية.

حبكة المسرحية – والتى هى أساسًا كوميديا مؤامرات وتقمص شخصيات – متأثرة إلى حد ما بمسرحيتى موليير "البرجوازى النبيل" ***Le Bourgeois Gentilhomme"*** " و"جورج داندان" ***"George Dandin"*** – تصف الأفعال التى قام بها الشابان لخداع الأم والتحايل على معارضتها زواجهما. يدعى يوسف بحيلة بارعة أنه فيكتور ابن النبيل الفرنسى (الذى لم تره مريم فى باريس إذ كان فى زيارة لإنجلترا فى ذلك الوقت). يزوِّر خطاب تقديم من أبيه المزعوم ويرتب مقابلة فى إحدى الأمسيات فى المسرح مع الأم والابنة التى سيوليها بعد ذلك اهتمامه. عندما يذهب ليطلب يدها للزواج، تسعد الأم بالطبع وتعرف بعد أن تزوج الاثنان فقط الحقيقة بشأن تقمص الشخصية من النبيل الحقيقى الذى يزور الإسكندرية فجأة. يغمى عليها من صدمة هذا الاكتشاف، ولكن بما أنها عاجزة عن أن تفعل شيئًا فى هذا الشأن تتعلم بالتدريج أن تقبل الأمر الواقع.

يدور فعل المسرحية حول محورين: المعركة الجنسية بين الزوج والزوجة (والتى يبدو أن الزوج يخسرها إلا فى النهاية عندما تثبت الانعطافة المفاجئة أن الزوجة هى الخاسرة) والاعتقاد الغريب أن كل الأشياء الغربية مثالية. تنبع الفكاهة بدرجة كبيرة من المحاولات العمياء المضحكة لتقليد السلوكيات الغربية كالقرد بدءا من عادة إدخال عبارات فرنسية فى المحادثة العربية والكذب الغريب للزوجة لتغطى على حقيقة أن زوجها لا يتحدث لغة أوروبية (مفسرة ذلك كذبًا بادعاء أن نوبة حمى شديدة قد جعلته ينسى كل اللغات الأوروبية التى كان يعرفها من قبل) ومن المحاولات اليائسة لجعل الخادم المحلى الساذج حسنين يتبنى السلوكيات الغربية (على سبيل المثال، عندما يطلبون من حسنين أن يقرع جرس التنبيه قرصى الشكل ***gong*** ليعلن الغداء يأتى بجرس التنبيه إلى غرفة الجلوس ويمسك به فوق رأس سيدته ويبدأ فى أن يقرعه). المسرحية فى الواقع غنية بمثل هذه التفصيلات المثيرة للضحك. هذا بعيد تماما عن حيلة صنوع المعتادة فى أن يهزأ بسوء نطق الأوروبيين للعربية كما نرى فى كلام يوسف عندما يتقمص شخصية فيكتور والخادمة كارولينا ***Carolina*** والطبيب دكتور خرالمبو ***Dr Kharalambo***.

علاوة على ذلك، المسرحية مبنية ببراعة: مشهد الافتتاح نفسه هو بمعنى من المعانى يرهص بالموضوع الرئيسى فى المسرحية وهو وضع المصريين جنبا لجنب مع الأوروبيين، كما نرى فى الحوار الكوميدى بين الخادم المصرى حسنين والخادمة الأوروبية كارولينا وافتتان الأول بجمال الأخيرة. تتم المحافظة على اهتمام الجمهور وتشوقه لأن الجمهور لا يعلم مؤامرة يوسف وعديلة حتى وقت متأخر جدًا فى مجرى المسرحية. ولكى يضيف مؤلف المسرحية إلى مصداقية الفعل المسرحى، يجعل الزوج يجهل المؤامرة بنفس القدر حتى تصبح تعليقاته على مجرى الأحداث الغريب تعبيرا صوتيا عن آراء الجمهور. باختصار، مسرحية

"الأميرة الإسكندرانية" ليست دراما بدائية. فهى تعبر عن هدفها بإيجاز وكفاءة دون أن تكف فى أية لحظة عن أن تكون ممتعة. الطريف أنه ليست هناك أغنيات فى هذه المسرحية.

المسرحية التى تساويها فى غرضها الساخر هى المسرحية التى من الواضح أنها أثارت غضب الخديوى مسرحية "الضرتين" *"The Two Rival Wives"*، وهى مسرحية قصيرة تبلغ حوالى ثلث طول مسرحية "الأميرة الإسكندرانية" وهى ليست بأى شكل من الأشكال مسرحية جيدة كالمسرحية الأولى. هناك أربع شخصيات: أحمد المتزوج من صابحة لمدة خمس عشرة سنة يتزوج زوجة ثانية هى فطومه التى تكاد تبلغ السادسة عشرة من العمر وأخت صديق أحمد المرح بعجر الذى يقضى معه الأمسيات بدخنان الحشيش. فى محاولة ليقنع زوجته الأولى بفكرة مشاركة غريمتها بيتها، يحاول فى خبث أن يخبرها أن السبب الوحيد لاتخاذه زوجة أصغر منها هو أن يريحها من أعمال المنزل. فضلا عن أنها لا تقتنع بحجة زوجها الزائفة، تعقد صابحه – التى لا تساورها الأوهام حول تقلب زوجها – العزم على أن تحيل حياته وحياة الزوجة الجديدة إلى شقاء حتى يكون مضطرًا إلى تطليقها. وبطريقة مشابهة، تصمم الزوجة الجديدة على أن تتخلص من الزوجة القديمة. والنتيجة هى أن الضرتين تنخرطان فى معركة عنيفة يقف أخو الزوجة الجديدة فيها إلى جانب أخته ويركل الزوجة الأولى. فى الشجار الذى ينشأ، "تنتف" الشابة الأصغر لحية الزوج وتهدد الزوجة الأكبر بأن تفقأ عينيه إلا إذا طلق الوافدة الجديدة فورا. يطلق الزوج التعيس -- لكنه أحمق – كلا من المرأتين فورًا ويهاجم بمرارة فى حديث موجه إلى الجمهور ممارسة تعدد الزوجات إلا أنه فى النهاية يسمح لزوجته الأولى بالعودة، ولكن ذلك فقط لكى يسعد الجمهور.

إن مسرحية "الضرتين" هى بوضوح هيكل عظمى لمسرحية وليست دراما كاملة الطول. وهى أيضا أكثر بدائية فى التقنية على الرغم من أن تمكن صنوع فى الحوار - كما هو معتاد عنده - يكشف عن نفسه فورا خاصة فى أحاديث الزوجة الأولى التى تصور شخصيتها فى ملامح عامة، ولكن بطريقة بالغة الحيوية. مشهد العراك ساذج إلى حد ما والفكاهة النابعة منه من النوع الرخيص الغليظ. ربما شرعت المسرحية فى انتقاد عادة اجتماعية خطيرة هى تعدد الزوجات، ولكن من الناحية الدرامية هى أساسا ليست أكثر من فارس يبدو أن المؤلف يعود فيها إلى تأثيرات عروض عرائس القراقوز التى تشبه بنش وجودى.

المسرحية الأخيرة فى مجموعة صنوع المنشورة هى من نوع وأسلوب مختلفين؛ إنها المسرحية الوحيدة ذات الطول المعقول التى نشرها فى أثناء حياته. فقد خرجت إلى النور فى وقت متأخر هو عام ١٩١٢. هذه هى مسرحية "موليير مصر وما يقاسيه" *"The Egyptian Moliere and What He Suffers"*. كان الحكم على صنوع الكاتب المسرحى يتم طبقا لهذه المسرحية وحدها حتى نشر البروفيسور نجم مجموعته لمسرحيات صنوع فى ١٩٦٣، وهكذا جعلها متاحة للجميع. كم تكون نظرتنا إلى مسرح صنوع خاطئة ومشوهة إذا أسسناها على هذا العمل وحده. رغم أن هناك إشارة فى الحوار إلى حقيقة أن المسرحية قدمت فى أثناء السنة الثانية لنشاط صنوع المسرحى فى ١٨٧١[٧] وأنها استمرت فى العرض شهرين، فهناك دلائل وافرة توحى بأن المؤلف تدخل بعد ذلك فى النص وأن المسرحية كما نشرت فى ١٩١٢ ليست هى الطبعة الأصلية على أى حال[٨]. حقا، إن القطع المقتطفة فيها من المسرحيات الأخرى لصنوع، وهى النصوص التى لدينا

الآن تختلف اختلافا كبيرا عن النصوص الأصلية. فهى من ناحية – بخلاف الطبعات الأبكر – مكتوبة بالنثر المقفى. وعلاوة على ذلك، يعانى اتجاه المؤلف إزاء موضوعاته تغييرا كبيرا. فعلى سبيل المثال، الهجوم الضارى على البورصة فى القطعة التى يزعم أنها مقتطفة من مسرحية "بورصة مصر" غير موجودة فى المسرحية الأصلية. لذلك يجب على المرء أن يفترض أن صنوع أعاد كتابة هذه المسرحية للنشر بعد ذلك بأربعين عاما.

شبِّهت مسرحية "موليير مصر وما يقاسيه" بمسرحية موليير "ارتجالية فرساى" *"L'Impromptu de Versailles"* التى استلهمتها المسرحية بصفة عامة، كما يقول نجم بحق[٩] على الرغم من أنه يجب علينا ألا نبالغ فيما يراه بعض الباحثين بأنه "التأثير الذى لا يمكن أن يخطئه أحد"[١٠] للمسرحية الفرنسية. الشىء المشترك الوحيد بين المسرحيتين هو أن كلتيهما تتعاملان جزئيا مع المصاعب التى يواجهها الكاتب المسرحى/المخرج فى مواجهة فرقة ممثليه وممثلاته فى التدريب لعرض من العروض. لكن الاختلافات أكثر أهمية بكثير. كتب موليير مسرحيته لينتقم لنفسه من منافسيه فى المهنة وبصفة خاصة بورسو ***Boursault*** الذى كان قد هاجمه فى مسرحية "لوحة رسام" *"Le Portrait du Peintre"*، وأيضا ليدافع عن نفسه ضد تهمة أنه رسم شخصيات أفراد معينين فى مسرحية "مدرسة النساء" *"L'Ecole des Femmes"*. هذا يفسر لماذا يقدم موليير فى مسرحيته "الارتجالية" "مناقشة ذكية لطبيعة الكوميديا ولفنه الكوميدى الخاص. صحيح أن صنوع يشير فعلاً إلى الهجوم على مسرحياته بواسطة ناقد إيطالى أدانه لاستخدامه اللغة العامية فى حواره، وأن صنوع يدافع عن نفسه على أساس أن الدراما مقصود منها أن تكون عما يقوله أو يفعله الناس فعلاً وأن فى الحياة الواقعية لا أحد يتكلم العربية الفصحى. غير أن مسرحية صنوع تتناول فى المقام الأول صنوع نفسه

والمجهودات التى بذلها لإنشاء الدراما العربية فى مصر والغيرة التى أثارها والمعارضة التى لقيها بواسطة على مبارك وزير المعارف فى ذلك الوقت والمصاعب اليومية التى لاقاها فى أمور مثل دفع أجور فرقته. تنتهى مسرحية موليير بالملك وهو يعفى الفرقة من تقديم العروض، بينما ينهى صنوع مسرحيته بإصلاح ذات البين بين أعضاء الفرقة واستعدادهم للعرض.

على الرغم من أن المسرحية ليست تقريرًا يعتمد عليه تماما عن بداية المسرح العربى فى مصر الحديثة بدرجة كبيرة بسبب نزعة المؤلف إلى المبالغة وربما بسبب ذاكرته التى لا يعتمد عليها بعد مرور مثل هذا الوقت الطويل، فإن المسرحية مع ذلك ذات أهمية كبيرة لأنها تسلط بعض الضوء على المسرح العربى المبكر. على سبيل المثال، نعلم منها أن من عادة صنوع أن يعرض أكثر من مسرحية (عادة مسرحيتين) فى الأمسية نفسها وهذا - إلى درجة ما - قد يفسر لماذا كانت مسرحيات صنوع بهذا القصر. كما نعلم منها (ومن مصادر أخرى أيضا) أنه كانت هناك ممثلات على خشبة المسرح المصرى بدءًا تماما من أوائل سبعينيات القرن التاسع عشر. إننا نعطى أسماء كثيرة من مسرحيات صنوع ولم نحصل للأسف عليها جميعا. إننا نستطيع أن نستنتج من قائمة الشخصيات المسرحية التى تمثل الأعضاء الفعليين لفرقته الأنماط الرئيسية التى كانت تشكل أساس عمل شخصياته: مترى يوصف بأنه ممثل معروف بتقليده للفلاحين، وحبيب بتقليده للتجار، وإسطفان بتقليده للرجال شديدى التأنق، وحنين بتقليده للأوروبيين... إلخ.

ولكن من وجهة النظر الدرامية، تمثل المسرحية تدهورًا حادًا فى فن صنوع. إن مجرد استخدام النثر المقفى (السجع) فى الحوار- على الرغم من الاستخدام الكوميدى الذى استطاع أن يخضعه له أحيانا -[١١] قد سلب المؤلف واحدة من أعظم مواهبه: القدرة على إنتاج حوار مقنع يعبر عن شخصيات

المتكلمين وهكذا يربط بين الحوار ورسم الشخصية. والنتيجة أن مسرحية "موليير المصرى" - بالمقارنة بالمسرحيات الأبكر- ضعيفة فى رسم الشخصيات. لماذا استخدم صنوع النثر المقفى فى هذه المسرحية سؤال محيِّر. ربما كان هذا يرجع إلى تأثير الدراما العربية الحديثة خارج مصر (فى سوريا ولبنان) والتى - كما سنرى حالا - استخدمت هذا الأسلوب من الكتابة. ربما يكون السبب هو الرجوع إلى صفات الأسلاف، كما رأينا فى المسرحيات العربية المبكرة فى العصور الوسطى، حيث كان النثر المقفى بصفة عامة هو الوسيط المختار على الرغم من أنه ينبغى علينا أن نتذكر أن صنوع استخدم فعلاً النثر المقفى فى بعض القطع القصيرة التى نشرها فى دورياته الساخرة. مهما كان السبب، فقد مثل هذا خطوة إلى الوراء فى فن صنوع الدرامى. ليس هناك شك فى أن النهاية المفاجئة لنشاطه المسرحى فى ١٨٧٢ هى حادث مأساوى ليس فقط فى حياة صنوع الدرامية، ولكن أيضا فى تاريخ الدراما المصرية الحديثة.

الفصل الثالث

الإسهام السورى

مارون النقاش

يبدو أن القليل قد حدث ما بين ١٨٧٢ و ١٨٧٦ فى عالم الدراما المصرية (بصرف النظر عن نشر الإعداد المصرى الرائع لمسرحية "طرطوف" *"Tartuffe"* لموليير الذى قام به محمد عثمان جلال فى ١٨٧٣ والذى سنناقشه فيما بعد). بعد إغلاق مسرح صنوع بأربع سنوات، انتقلت إلى مصر فرقة سورية يقودها سليم النقاش (المتوفى عام ١٨٨٤)، وقد جذبها ما أصبح معروفًا عن كرم الخديوى إسماعيل وتشجيعه للفنون المسرحية. وصل سليم النقاش إلى الإسكندرية مع فرقة تتكون من اثنى عشر ممثلا وأربع ممثلات وربرتوار مسرحى كانت المسرحية الأولى التى تقدم منه هى مسرحية "أبو الحسن المغفل"، وهى عمل عمه مارون النقاش مؤلف أول مسرحية بالعربية؛ ومن ثم فهو أبو الدراما العربية الحديثة.

كان مارون ميخائيل النقاش (١٨١٧-١٨٥٥) رجل أعمال ناجحا ومثقفًا فى بيروت، وكان يعرف عديدًا من اللغات الأجنبية بما فيها الفرنسية والإيطالية. وقد جعلته مصالحه فى الأعمال كثير الأسفار. وقد حدث فى أثناء زيارة إلى إيطاليا فى ١٨٤٦ أن وقع فى أسر المسرح والأوبرا الإيطاليين تماما كما رأينا صنوع يفعل فى وقت لاحق. فى ١٨٤٧، كتب وأخرج بمساعدة عائلته فى منزله أول مسرحية

حديثة بالعربية هى "البخيل" *"The Miser"*. بعد أن شجعه رد الفعل الإيجابى للجمهور الذى دعاه، والذى ضم أعيان القوم المحليين والقناصل الأجانب، مضى لينتج مرة ثانية فى منزله مسرحيته الثانية "أبو الحسن المغفل" (فى50- ١٨٤٩) التى ترك لنا عنها الرحالة البريطانى ديفيد أركيوهارت *David Urquhart* تقريرًا قصيرًا. استطاع النقاش بعد ذلك أن يحصل على قرار عثمانى بالسماح له ببناء مسرح بالقرب من منزله أخرج فيه مسرحيته الثالثة والأخيرة "السليط الحسود" *"The Sharp-tongued, Envious Man"* فى ١٨٥٣. غير أن حياته العملية فى الدراما لم تكن لتستمر وقتًا طويلا لأنه فى ١٨٥٥- عندما كان بعيدًا عن وطنه - أصيب بالحمى ومات.

أحس النقاش - لأسباب واضحة - بالحاجة إلى تقديم عرضه لجمهوره الذى لم ير كثيرون منه مثل هذا الشىء من قبل بحديث حاول فيه أن يشرح طبيعة المسرح ووظيفته فى أوروبا، وأن يصف الأنواع المتنوعة من التسلية الدرامية المتاحة. هناك شيئان مهمان فى هذا الحديث: أولاً - وعى النقاش العميق بتأثير المسرح فى نشر التمدن، الوظائف الأخلاقية للدراما ومحاولتها تشجيع الفضيلة وتثبيط همة الرذيلة من خلال النماذج التى تعرض على خشبة المسرح: ثانيا - اختيار المؤلف المتعمد للأشكال الدرامية التى تعتمد على الغناء، والسبب فى هذا ليس فقط تفضيله الشخصى للأوبرا وللكوميديات الموسيقية، ولكن أيضا إيمانه القوى بأن جمهوره سيجد المسرح الموسيقى أكثر اتفاقا مع ذوقه[1]. لقد رأينا أن صنوع أيضا أكد على وظيفة المسرح التعليمية التى تنشر الحضارة وكان يميل إلى أن يدخل الغناء فى دراماته على الرغم من أنه ليس على نطاق النقّاش بأى حال من الأحوال، والذى كانت مسرحياته إما موسيقية بكاملها أو فى جزء منها. سيصبح الغناء فى الحقيقة جزءًا لا غنى عنه من المسرحيات العربية لعقود تالية من الزمان.

لقد افترض بالخطأ لمدة طويلة أن مسرحية النقّاش الأولى "البخيل" كانت ترجمة أو اقتباسًا عن مسرحية موليير "البخيل" *"L'Avare"* ربما لتشابه عنوانها(٢). ولكن نظرة سريعة إلى المسرحية العربية كافية لتبين أنها فعلاً مسرحية أصلية على الرغم من أن المرء قد يكتشف فيها – كما في باقي أعمال النقّاش – صدى لموليير بالإضافة إلى التأثير "العام" المنتشر لدراماته. إذا وضعنا في ذهننا أن هذه المسرحية هي أول مسرحية عربية حديثة على وجه التحديد فإنها عمل في أغلبه كفء بشكل لافت للنظر. الحبكة بسيطة نسبيا. الثعلبي يريد أن يزوج ابنته الأرملة الشابة الجميلة هند إلى قرّاد العجوز البخيل الدميم، وقد جذبته ثروته. يفزع غالي ابن الثعلبي من هذا المشروع ويحاول دون جدوى أن يقنع أباه أن يوافق على أن تتزوج هند – بدلا من قرّاد – صديقه عيسى وهو من أقرباء زوجها المتوفى تحبه هند. يتكون فعل المسرحية من محاولة الشباب الناجحة للتخلص من قرّاد، العجوز وتزويج هند من عيسى. باختصار، يرتبون – وهم يعلمون كم هو بخيل – أن تدعى هند ليس فقط أنها موافقة على الزواج من قرّاد، بل أيضا تريه كم هي متلهفة لأن تكون زوجته؛ لأنها تتطلع إلى صرف نقوده في تبذير على الملابس والحلي المبهرجة والمجوهرات والحياة السخية. على الفور، ينزعج قرّاد الذى كان هو نفسه يجرى وراء ما يعتقد أنه نقود هند وميراثها، ويعلن أنه لم يعد مهتمًا بالزواج، لكن هند لن تتركه بدون تعويض مالي. في الوقت نفسه، يقنع الشباب الثعلبي أن قرّادًا ينوى أن يقتله ليستولي على النقود التي سوف ترثها هند عند موته. يطرد الثعلبي قرّادًا من منزله – وقد صدم واشمأز من سلوكه – ويوافق على أن يزوج هند لعيسى. هناك إلى جانب هذه الشخصيات الرئيسية حفنة من الشخصيات الصغرى وظيفتها مساعدة الحبكة على التقدم: يعطي للثعلبي وقرّاد خدم مسلّون في حين كانت هناك خادمة عجوز ماكرة في بيت الثعلبي المفروض

أن تعتنى بهند. هناك أيضا كورس يعلق بين الحين والحين على الفعل المسرحى، ولكن ليس بأسلوب غير متحيز تماما، إذ إن المفروض أنهم أصدقاء الشابين ويساعدونهما على تحقيق غاياتهما. وكما لاحظ الباحثون[٣]، كان يمكن للمسرحية أن تنتهى بسهولة شديدة عند انتهاء الفصل الثالث عندما تنقذ هند من قرّاد ويوافق أبوها على زواجها من عيسى. غير أن المؤلف يختار أن يمدها لتصبح فصولا خمسة وقد ملأ الفصلين الإضافيين بمؤامرات الشباب ليعاقبوا قرّادا وينتزعوا منه أكبر قدر ممكن من النقود. يتنكر غالى فى زى الحاكم التركى ويدعى عيسى أنه كاتبه المصرى، بينما يرتدى نادر خادم الثعلبى ملابس رقيب شرطة. يشكو قرّاد إلى الحاكم سوء معاملته على أيدى العائلة ويطالب بتعويضات مالية، وأن يُحلُّوه من التزامه بالزواج من هند. يعدونه كذبا بالمساعدة ويعطونه بعض مذاق العلقة التى يؤكدون له أن هند ستنالها. ينتهى به الأمر وقد تفوقوا عليه حيلة وذكاء ويجعلونه يفقد كل نقوده على الرغم من أنه – عندما يكشفون شخصياتهم الحقيقية – يفاجئهم بالعفو عنهم وتنتهى المسرحية وكل الشخصيات تغنى "فليعتبر كل بخيل".

الحوار مكتوب كله بالشعر (من نوع متوسط إلى حد ما وليس منتظما تمامًا من ناحية البحور) كان القصد به أن يغنى على نغمات أغان عربية مشهورة يشير إليها المؤلف بالتفصيل (إلى جانب نغمات أغنيتين فرنسيتين معربتَين). على الرغم من أن اللغة المستخدمة هى العربية الفصحى إلى حد كبير، فإن المؤلف يقدم مقدارًا من الفكاهة باستخدام اللهجات واللكنات الأجنبية كوسيلة للمزيد من رسم الشخصيات. فعلى سبيل المثال، تستخدم الخادمة أم ريشا اللهجة اللبنانية ويستخدم الكاتب المصرى المتنكر اللهجة المصرية ويتحدث الحاكم التركى والرقيب عربية "مكسرة" بلكنة تركية. وبنفس القدر، قصد بأسماء بعض الشخصيات أن تكون دالة على ميولهم أو مظهرهم الفيزيقى كما يوضحه الكورس عند افتتاح المسرحية: قرّاد

من قرد (*monkey*) وثعلبى من ثعلب (*fox*) لكن الشخصيات تظل متخشبة ولا حياة فيها ربما باستثناء قراد وهند على الرغم من أن الأول أقرب إلى الكاريكاتير بسلوكه الغريب الذى يبعث على الفكاهة مثل نوبات الإغماء فى كل مرة يسمع فيها هند تشرح كيف تخطط لبعثرة نقوده أو محاولاته بعد ذلك أن ينفرها بأن يزوى عينيه ويجعد وجيه ويقلب شفتيه لكى يجعل وجهه أقبح مما هو عليه وبالمبالغة فى شيخوخته العاجزة. بالتأكيد تعود هند للحياة عندما تمثل دور امرأة العالَم المدللة.

مثلما كان يمكن تقصير المسرحية دون خسارة كبيرة لموضوعها الرئيسى، فإن الحوار بنفس الطريقة كان من الممكن تطهيره من بعض الأمور الدخيلة مثل مدح السلطان العثمانى الحاكم (ص ١٥)[٤] ومناقشة للوظيفة الأخلاقية للمسرح فى أوروبا (١٦) التى لم يستطع المؤلف أن يهرب من وضعها فى المسرحية. مثل هذه التفصيلات بالطبع تساعد فى معرفة تاريخ المسرحية لكن على الرغم من أن المفروض أن تدور المسرحية فى لبنان فى القرن التاسع عشر، فإن المحتوى الاجتماعى للمسرحية هزيل جدا فى الحقيقة. بصرف النظر عن إشارة أو إشارتين إلى ممارسة عدم السماح للمرأة بالظهور وحدها أمام خاطبها (ص ١٤) وغضب الأب عندما تقول له ابنته إنها تحب (ص ٢٨)، فإن الواقع الاجتماعى المعاصر غائب بشكل واضح.

فى مسرحيته الثانية "أبو الحسن المغفل"، يذهب النقّاش ليستلهم الوعى من العالم الخيالى لـــ "الليالى العربية" ("ألف ليلة وليلة") *"The Arabian Nights"* ضاربًا المثل الذى سيتبعه كتاب المسرح العرب اللاحقون حتى يومنا هذا. قصة المسرحية مؤسسة على حكاية شهرزاد *Shehrazade* بعنوان "النائم واليقظان" (الحكاية رقم ١٥٣) التى تصف كيف يرغب أبو الحسن – وقد ضاق ذرعا بأحوال

الدنيا وتقلب الأصدقاء – فى أن تعطى له السلطة المنفردة على العالم حتى لو ليوم واحد لكى يصلح الدنيا. يسمعه الخليفة هارون الرشيد الذى تصادف أن يكون فى إحدى جولات تفتيشه الليلية المعتادة فى مدينة بغداد متنكرا يصحبه سيافه فيقرر أن يحقق له رغبته لكى يرى إلى أى حد يستطيع أبو الحسن أن يغيِّر العالم. بأمر الخليفة بتخديره ونقله إلى القصر حيث يستيقظ ليجد نفسه خليفة. عندما ينهى وقته كخليفة يكتشف أبو الحسن، وقد أصابه الفزع، أنه استطاع أن يحقق القليل من نواياه الطيبة، وقد قضى كل وقته فى أبهة ولهو المنصب الملكى مما أعشى بصره وأثّر على صوابه.

إن الفكرة الواضحة فى حكاية "الليالى العربية" ("ألف ليلة وليلة") وهى على وجه التحديد الفجوة التى تفصل بين النية والفعل، وهى نتيجة عدم الكمال المتأصل فى الإنسان هى بوضوح ليست ما كان فى ذهن النقّاش كموضوع رئيسى لمسرحيته. إن فعل الخليفة هنا يحركه أساسا رغبته فى أن يسلى نفسه ويسخر من أبى الحسن الساذج سهل الانخداع. نُقدَّم أولا إلى بيت أبى الحسن. إن أبا الحسن غير سعيد لأنه أصبح مفلسًا بسبب عدم أمانة الوصى (على الرغم من أنه لا يعترف بذلك) وبسبب إسرافه (إسراف أبى الحسن) الأحمق. لقد هجره الآن أصدقاؤه الحميمون. إنه يرغب أن يكون هو الخليفة فى بغداد حتى يستطيع أن يعاقب الوصى الفاسد وأصدقاءه الزائفين بالموت. عندما يسمع خادمه عرقوب سيده يعبر عن هذه الرغبة بصوت عال، يطلب منه مداعبًا أن يعينه وزيرًا إذا أصبح خليفة. يوافق أبو الحسن بشرط أن يطيعه الخادم ويساعده فى خططه ليحمل ابنته سلمى على أن توافق على الزواج من عثمان؛ لأنه إذا لم يتزوجها فلن يسمح عثمان لأخته دعد من الزواج بأبى الحسن المتيّم حبا بها. نعلم أن عثمان فى الحقيقة ليس جادًا فى وعده لأبى الحسن، لأن دعد تحب سعيدا الأخ الأصغر

لأبى الحسن الذى يبادلها شعورها. إنه يعلم أنه ليست هناك فرصة لموافقتها على الزواج بأبى الحسن الذى هو أحمق على نحو واضح، لكنه يستمر فى خداعه. ونعلم أيضا أن أم أبى الحسن – التى ليست سعيدة بالطريقة التى بعثر بها ابنها الأحمق ثروته وثروة أخيه الأصغر على الشراب والعيش الصاخب – قد ذهبت للحج فى الأراضى المقدسة.

أما عن الخليفة هارون الرشيد ووزيره جعفر فهما يتجولان فى شوارع بغداد متنكرين كاثنين من الدراويش لكى يريا بنفسيهما الظروف التى يعيش فيها المواطنون العاديون. إنهما يظهران هنا كزائرين دائمين لمنزل أبى الحسن الذى تسرهما صحبته خاصة بسبب غنائه الذى يبدو أنه ماهر فيه. إنهما يمطرانه بالهدايا ممكنينه هكذا من الاستمرار فى الانغماس فى ملذاته معهما بصفتهما صديقيه المرحين. يخططان ليجعلاه خليفة ليوم واحد متلهفين على أن يريا المشكلات التى سيتورط فيها، لأنهما سمعاه كثيرًا يعبر عن رغبته فى أن يكون الحاكم الأوحد للبلاد ولو ليوم واحد. قبل أن ينفذا خطتهما فى وضع مخدر فى طعامه فى وليمة يقيمانها له على ضفة نهر دجلة *Tigris*، يشاهدان شجارًا بينه وبين أخيه الأصغر حول دعد يشترك الخليفة فيه بدور مريب من الواضح أنه فى صالح الأخ الأصغر. عندما يستعيد أبو الحسن الوعى، يجد نفسه فى فخامة ما يحيط بالقصر، حيث يقولون له إنه الخليفة وإن خادمه السابق عرقوب يقف إلى جانبه مرتديًا ملابس وزيره. وعلى الرغم من ذهوله فى البداية، غير أنه سرعان ما يبدأ فى الاستمتاع بحياته الجديدة استمتاعًا عظيما. فى أثناء كونه خليفة، تحتال عليه هند وهى محظية فى البلاط يبدأ فى الإعجاب بها فتجعله يصدر قرارًا يمكِّن الزوجين من المحبين من الزواج، وهكذا يتنصل من وعوده لدعد. إلا أنه يستطيع فى الحقيقة أن يأمر بعقاب أعدائه الوصى غير الأمين وأصدقائه غير الأوفياء.

كذلك يجعله الخليفة الحقيقى - والذى لا يزال متنكرا فى هيئة درويش - يعتقد أن العجم يجمعون جيشا ضخما لكى يغزو بغداد. يحاول أبو الحسن المرعوب من إمكانية الدخول فى حرب - دون نجاح فى البداية- أن يبيع الخلافة ثم الهروب من القصر متخفيا فى زى إحدى المحظيات. غير أن يومه كخليفة ينتهى ويخدرونه مرة ثانية ويعيدونه إلى مسكنه المتواضع. يستيقظ مضطربا وهو يعتقد أنه ما زال خليفة ويضرب أمه عندما لا تحقق له رغباته وعندما يدرك أنه فقد كلا من دعد وهند يصبح عاجزا عن التمييز بين الحقيقة والحلم. يصدق فى البداية ما يقوله له الخليفة المتنكر من أنه كان تحت تأثير السحر الذى استخدمه أخوه لكى ينتقم لنفسه منه. لكنهم يكشفون له فيما بعد حقيقة أنه كان ضحية لحيلة شيطانية اشترك فيها خادمه نفسه بدور نشط. يضطرب عقله لوهلة غير عالم ماذا يصدق وما لا يصدق. لكن فى النهاية - عندما يكشف الخليفة هارون ووزيره جعفر عن شخصيتيهما الحقيقيتين - يكافأ كل شخص بأكياس من المال ويُعطى أبو الحسن - الذى كان الخليفة يحس إزاءه بمشاعر مختلطة من الذنب والشفقة - نقودا ويوعد بالمحظية هند بدلا من الزوجة التى طلقها بناء على تحريض الخليفة. تنتهى المسرحية بأبى الحسن الغاضب يضرب خادمه بينما يكون الأخير مشغولاً بالتقاط الدنانير التى أغرق الخليفة بها الجميع من على الأرض.

هذه هى أفضل ما أنجزه النقّاش من مسرحياته الثلاث بدرجة كبيرة وخاصة فيما يتعلق برسم الشخصيات. نجح المؤلف فى أن يعطينا لوحتين شخصيتين رائعتين: هما للمغفل أبى الحسن وخادمه عرقوب. ربما كان من قبيل المبالغة أن نرى (كما يبدو أن نجما ومن بعده موسى قد فعلا)[٦] أن النقاش كان يهدف إلى تصوير شخصية حالم اليقظة فى أبى الحسن. يذهب نجم إلى حد وصفه بأنه مصاب بالشيزوفرانيا (الفصام). إن أبا الحسن النابض بالحياة ليس فى الحقيقة كائنا

معقدًا جدا. إنه – بطرق كثيرة كما يوحى بذلك عنوان المسرحية – رجل ساذج، رجل أحمق ومبذر بعثر ثروته وثروة عائلته على ملذاته وعلى إمتاع عدد من المنافقين المتذللين الذين يهجرونه عندما تنفد نقوده. إن عثمان يصفه بأنه "ساذج الفؤاد وكيفما قيد ينقاد " (ص ٧٩) وهو سهل التأثر جدًا بالآخرين. فعلى الرغم من أنه كان سليما، فهو يذهب إلى فراشه عندما يقول له أصدقاؤه إنه مريض، ويزعم أنه طلق زوجته بتحريض من الآخرين. هو لا يستطيع أن يقوم بعملية جمع ولا يستطيع أن يعرف فى أى يوم من أيام الأسبوع يكون هو كما أنه ليس فصيحًا تماما. على الرغم من جهله المطبق بالتاريخ، فهو لا يزال يحاول أن يستعرض نبذات من المعلومات التى يفهمها فهمًا سيئًا بنتائج مضحكة. عندما يملى عليه جعفر الكلمات يخطئ فى نطق الأسماء وهو مذنب لارتكابه العديد من أخطاء النطق المضحكة: إنه – حتى – ميال إلى البكاء كثيرا (ص ١٠١ و ١٠٣).

بعيدًا عن غناء أبى الحسن، فسذاجته هى التى تجذبه إلى الخليفة أساسًا وتفسر لماذا يختاره الخليفة ليضعه على العرش لمدة يوم واحد: يرى الخليفة مشروع مراقبة كيف سيتصرف هذا الرجل الأحمق الذى " يشبه الطفل الذى من السهل خداعه" مسليا. (ص ١٠٦) فى الحقيقة، لا نستطيع أن نكتشف دافعًا واضحًا غير هذا لأفعال الخليفة. عندما يجده الخليفة يتشاجر مع أخيه الأصغر حول الشابة التى يحبها الاثنان ويريدان الزواج منها، يلجأ الخليفة المتنكر، متظاهرًا بمحاولة الصلح بينهما، إلى الكذب والخداع ويتعمد السخرية من أبى الحسن. مرة ثانية، إن الخليفة الذى يتنكر فى هيئة درويش لديه قدر من المعرفة بالسحر هو الذى يقرأ طالع أبى الحسن ويتنبأ بغزو العجم الذين يزحفون على بغداد بأعداد ضخمة كالجراد (ص ١٢٠) محدثًا التأثير المطلوب وهو إثارة الفزع فى قلب أبى الحسن ليخرجه عن صوابه. إن الخليفة، وحتى نهاية المسرحية تقريبا، يتبع هذا الخط

السادى من الأفعال مع أبى الحسن. إنه يضلله عن عمد بأن يقول له إن جميع مصائبه ومتاعبه الأخيرة ترجع إلى السحر الذى قام بعمله الساحر بهران الذى استخدمه منافسه أخوه سعيد لينتقم لنفسه منه، وكانت النتيجة أنه غضب غضبًا شديدًا من سعيد. لا عجب إذن أن يكره أبو الحسن الخليفة المتنكر منذ البداية، وأنه عندما يفقد صوابه للحظات يحس الخليفة بشيء من الذنب والمسئولية للتحول الحزين فى الأحداث ويحاول التعويض. (ص ١٧٤ و ١٨٣)

الخادم عرقوب هو نقيض سيده بطرق كثيرة. فهو - إلى حد بعيد - أكثر شخصيات المسرحية حيوية واتساقًا مع النفس وإمتاعا. فعلى الرغم من عمره، فهو يمتلئ حماسة وحيوية. إنه متشرد جدير بأن نصدقه إلى أبعد حد وهو مستعد لأن يتآمر مع أى شخص لصالح سيده أو ضده لكى يملأ جيوبه بالنقود. (لاحظ النقاد بعض الشبه بينه وبين سكابان ***Scapin*** والخادم فى الكوميديا الفرنسية الكلاسيكية)[٦]. يعترف عرقوب فى مناجاته الفردية (ص ٨٨) أنه يخدع كل شخص ويساير كل شخص سعيًا وراء أهدافه بينما يستمتع هو نفسه بالهدايا والأفضال التى يتفضل عليه بها كل إنسان. إنه يتصنع قبول الهدايا بأكثر الأشكال ترددًا (ص ١٠٨) فى حين يمد يده طول الوقت لأخذ النقود. إن أهم مؤامرة يشترك فيها، المؤامرة التى تجلب له أعظم مكافأة مالية هى تلك التى يشترك فيها مع الخليفة ووزيره لتحقيق رغبة سيده التى يكررها كثيرًا، وهى أن يصبح خليفة ليوم واحد. عندما يستيقظ أبو الحسن المخدر فى القصر ويعتقد أنه إما يحلم أو أنه قد مات وأنه بعد أن عاش كمسلم طيب هو الآن فى الفردوس، فخادمه عرقوب موضع تصديقه فى رداء جعفر وزير الخليفة هو الذى يطمئنه أنه هو الآن خليفة فى الحقيقة، وأن رغبته فى أن يصبح خليفة قد أنعم الله عليه بها منذ أربع سنوات فى ليلة القدر ***The Night of Power*** (ص ١١٣)، حيث يعتقد أن مثل هذه

المعجزات يمكن أن تحدث وأن وعده بأن يجعل عرقوب وزيره قد تحقق. إنه ماهر للغاية فى تهدئة شكوك ومخاوف سيده فى حين يكرر الأخير الكلمات "لاشك أنى مسحور أو دخل على عقلى أمر من الأمور " (ص ١١٧). إننا لا نشعر بالاستياء إزاء طمع عرقوب وحبه للمال بسبب سحره الذى لا نهاية له. إن طريقته فى بيع وظيفة الوزير إلى جعفر ممتعة للغاية ومحاولته أن يسرق من دعد الأكياس الأربعة التي تحتـوى علـى آلاف الدنانيـر التـى أعطاها الخليفة ليا (ص ١٣٥الى ٩) ليست أقل إمتاعا.

من ناحية البنية، الموضوعان - موضوع أن يكون أبو الحسن خليفة ليوم واحد وموضوع الحب - لا يعالجان منفصلين لكنهما مضفران معا بشكل لا يمكن فصله وبطريقة حاذقة إلى حد كبير. إلا أن حل الحبكة المعقدة والتى تشغل الفصل الثالث والأخير بكامله تستغرق وقتًا أطول مما ينبغى حيث من الواضح أن المؤلف يعانى من الإطناب فى الكتابة. ويمكن أن نجد هنا أصداء من موليير. فعلى سبيل المثال، يذكِّرنا الفصل الأول المشهد الخامس عشر بمسرحية "البخيل" ***"L'Avare"*** عندما يسأل أبو الحسن أخاه سعيدًا رأيه فى دعد كزوجة محتملة له دون أن يدرك أن سعيدًا هو منافسه الخطير فى هذا الأمر. وفى الشجار الذى ينشأ، يتبادل الأخوان الشتائم المعبرة جدًا يستخدم فيها أبو الحسن لغة حية جدًا لا تزال تبدو كوميدية حتى يومنا هذا. (ص ٩٣) إلا أنه لا يمكننا الزعم بأن الحوار يعبر عن شخصيات المتكلمين بدقة وحساسية فهو خليط من النثر المسجوع والنظم، كليهما، بنوع ما من العربية الفصحى، الحوار هنا ليس كله مُغنًّى بخلاف المسرحية الأولى.

تدور أحداث المسرحية الأخيرة للنقَّاش وهى "السليط الحسود" فى بيروت فى القرن التاسع عشر على الرغم من القليل الذى تصوره فى الحقيقة من الواقع

الاجتماعى. نعطى هنا خطوطا عريضة للقصة. يدين أبو عيسى - وهو مدرس لغة عربية وأدب انتقل من دمشق إلى بيروت - بمبلغ كبير من المال إلى شاب وسيم هو سمعان الرجل سليط اللسان الحسود الذى يحمل اسمه عنوان المسرحية. يرسل سمعان له إنذارًا إما أن يوافق على زواجه من ابنة أبى عيسى الصغيرة الفاتنة راحيل(التى تحبه بدون علم والدها) وإما أن يسدد له النقود التى هو مدين له بها. ولما كان أبو عيسى فى وضع لا يسمح له بالوفاء بدينه، يوافق - وهو متردد - على هذا الزواج وتسمعه الخادمة بربارة التى تسرع بإخبار سيدتها. يوشك أبو عيسى على أن ينقل الخبر لراحيل عندما يقاطعه بشارة، وهو خادم تاجر معين ثرى من أورشليم يدعى إسحق يريد أن يتعرف على أبى عيسى. يذهب أبو عيسى للقاء إسحق الذى يطلب يد راحيل ويقدم له عقدًا من اللؤلؤ كهدية لها. يعجب أبو عيسى بشخصية إسحق اللطيفة وعندما يعرض عليه مالاً كافيًا ليسدد دينه لسمعان لا يتردد فى التنكر لوعده لسمعان وقبول إسحق زوجا لابنته بدلاً منه. يطلب رأى ابنته فى الزواج ويعلم فورًا أنها مستعدة لقبول الرجل الذى اختاره أبوها زوجا لها مقتنعة بأنه لابد أن يكون سمعان. يكتشف سمعان فى الوقت نفسه ما حدث ويهرع لرؤية راحيل متهمًا إياها بالتقلب وعدم الإخلاص. تحاول راحيل، دون جدوى، أن تجعله يدرك أنها ضحية بريئة صدمتها الأنباء كما صدمته. ينهار ويبكى ثم يخرج وهو يفكر فى الانتحار، ولكن شجاعته تخونه. لذلك فهو يقرر بدلا من ذلك أن يشرب الخمر ليجمع الشجاعة الكافية لمواجهة الموقف. تخطط راحيل فى الوقت نفسه للهرب تصحبها بربارة لتلحق بسمعان وتحضر قسيسًا ليزوجهما ويزوج بربارة لخادمه جبور الذى تحبه. لا يبتعدان كثيرًا حتى يلتقيان بالصدفة بسمعان وجبور. كالعادة، لا يثق سمعان براحيل ويتهمها بالنفاق. تشعر راحيل بالإهانة العميقة لأنه يشك فى حبها له. ثم يلى هذا مشهد يتبادل فيه المحبان الاتهام

وهو محاكاة هزلية لاتهامات الخدم المتبادلة المشابهة على الطريقة الكوميدية. تسرع المرأتان بالعودة إلى المنزل عندما تسمعان أبا عيسى يقترب منهما. لقد نبهه تلميذه جرجس إلى ما هم بصدد فعله.

يهرع سمعان - ظنا منه أنها ذهبت إلى إسحق - ليتحداه للمبارزة. تراقب المرأتان الخائفتان سمعان وغبور وهما يقاتلان إسحق وخادمه بشارة. تكاد راحيل يغشى عليها. تطلبان من جرجس أن يوقفهما عن القتال، لكن جرجس لا يخاطر بالتدخل إلى جانب ابن عمه سمعان الذى طالما أساء معاملته. بعد ذلك، نعلم أن المبارزة انتهت بهزيمة سمعان. تتزوج راحيل من إسحق الذى تبدأ فى حبه خاصة بعد أن سئمت تماما شكوك سمعان الدائمة. يقوم سمعان - الذى صالحهما فى الظاهر - بدور وكيل أو شاهد العريس فى زفافهما ويعطيهما هدية زفاف فخمة. لكن راحيل لا تثق به وتتضح صحة شكوكها لأنه يحاول أن يقتل الزوجين بإعطائهما صندوقا من الحلوى المسممة هدية حفل زفافهما. غير أن المؤامرة تحبط عن طريق خادمه جبور الذى يفشى سر الحلوى المسممة ويكافأ بالسماح له بأن يتزوج بالخادمة بربارة. ينتقم بشارة لنفسه - وقد خاب أمله إذ كانوا وعدوه ببربارة - بمحاولة سرقة طبق سيده الفضى، لكنه يفاجأ بكشفه فى أثناء عملية السرقة ويقفز من النافذة. بعد سلسلة من التنكر الممتع، يتحدى جبور سيده وشره لكن يعفى عن سمعان فى النهاية وهذا أمر يثير الدهشة لأن - كما يقول أبو عيسى - "العفو هو أفضل سياسة" (ص ٢٩١)

ربما تكون مسرحية "السليط الحسود" هى أكثر مسرحيات النقّاش سيمترية من ناحية البناء. تتوازى الحبكة - التى تتناول الأحداث المرتبطة بزيجات راحيل - مع الحبكة الفرعية وموضوعها زواج خادمة راحيل. تماما كما أن هناك خاطبين لراحيل هما سمعان وإسحق هناك أيضا خاطبان لخادمة راحيل هما جبور وبشارة

خادما سمعان وإسحق على التوالى. (وطبعا كما أن لراحيل خادمتها كذلك لكل خاطب لها خادمه). فى قائمة شخصيات المسرحية *dramatis personae*، يوصف إسحق بأنه شاب كريم فى حين تُخلع على سمعان صفات الغيور والحسود. على العكس من ذلك، يوصف خادم سمعان بأنه شاب فاتن فى حين يشار إلى خادم إسحق بأنه مضجر. سمعان "الكاره للبشر" هو نكد المزاج لكن له ابن عم يوصف بأنه عديم الإحساس ويفتقد السحر. غير أن جرجس فى الحقيقة مهرج وشخصية كوميدية ويتهته قليلا ولديه ميل لاستعراض المعلومات الشائهة فى اللغة وعلم العروض التى يمتلكها وأن يجعل من نفسه أضحوكة عن طريق المحاولات الجروسكية لإظهار فصاحته. هذه السيمترية أو التوازى – على وجه العموم – له تأثير مدمر؛ إذ إنه يزيد من الإيحاء بطابع الصنعة الذى تحدثه المسرحية رغم أنه يستطيع أحياناً أن يكون مصدرًا للفكاهة كالحال فى المشهد الذى تغنى فيه راحيل على حبها لسمعان وتغنى فيه بربارة على حبها لجبور (ص ٢٢٢ إلى ٣) أو المشهد الذى تتم فيه المحاكاة الهزلية للاتهام المتبادل بين المحبين راحيل وسمعان عن طريق الاتهامات المتبادلة بين الخادمين بربارة وجبور(ص ٢٤٥ فصاعدا) حيث تستخدم اللغة لتناسب شخصية ومكانة المتكلم.

يمكننا أن نجد أمثلة أخرى على الفكاهة النابعة من التفاعل بين الشخصية ولغة الحوار فى مجرى محاولة أبى عيسى تعليم تلاميذه. إن ما يدعو للدهشة أن الدرس الذى يختار أن يعطيه لهم هو فى عروض الشعر العربى. إنه يجعل التلاميذ يقرأون بصوت عال جزءًا من قصيدة تعليمية تشرح تفصيلات نظم الشعرالعربى الذى لابد أن يجده الجمهور مضجرًا إلى حد ما. بالطبع، الأخطاء المضحكة فى النطق التى تحدث فى حديث جرجس بليد الفهم – وهو يصارع دون نجاح مصطلحات عروض اللغة العربية – كان يمكنها أن تكون أكثر كوميدية بكثير

لو كان الموضوع ذا طبيعة فنية أقل. إن معلمه – وهو يائس – ينصحه أن يتعلم النثر بدلاً من ذلك ويفاجأ جرجس– مثل السيد جوردان فى مسرحية موليير "البرجوازى النبيل" *"Le Bourgeois Gentilhomme"* (الفصل الثانى – المشهد الرابع) – عندما يعلم أنه كان يستخدم النثر طول عمره دون أن يعرف ذلك (ص ٢٠٦). يمكننا أيضًا أن نسمع أصداء من مسرحية موليير "المتحذلقات" *"Precieuses Ridicules"* (الفصل الأول – المشهد التاسع) فى تبادل الكلمات الممتع بين الخادمين جبور وبشارة (ص ٢٤٢) وعندما يقدم جبور نفسه – مدعيًا أنه سيد – لبشارة على أنه رئيس اتحادات تجار دمشق يقابله بعد ذلك مباشرة سيده الذى يبدأ فى توبيخه بلغة صريحة لسوء سلوكه. إن جبور فى الحقيقة هو إحدى شخصيات المسرحية الأكثر حيوية.

لكن شخصية سمعان هى التى أعجبت النقاد والباحثين. من الواضح – كما لاحظ نجم – أنها مستلهمة من السست *Alceste* فى مسرحية موليير "كاره البشر" *"Le Misanthrope"* لكنها عُرِّبت تمامًا فى عملية الكتابة. إنه شاب وسيم لكنه مغرور ينظر من عل إلى باقى الإنسانية غير أنه فى الوقت نفسه يأكله الحسد. إنه يغار من المدرس أبى عيسى بسبب احترام تلاميذه له ولا يستطيع أن يسامحه بسبب توصيل علمه لهم وهكذا يمحو جهلهم، وبالتالى يمحو مكانتهم الأقل شأنا. يشعر سمعان – بسبب أن المعلم الفقير يدين له بمبلغ كبير من المال – أنه يستطيع أن يكون متغطرسًا وبذيئًا وغير مهذب معه حتى فى بيت أبى عيسى نفسه وفى حضور أناس آخرين. وهو يذكِّر راحيل ابنة المعلم – بطريقة تعوزها الحساسية وهى التى من المفترض أنه يحبها – بأفعال الكرم والعطف على عائلتها والمساعدة التى كان يقدمها لهم. (ص ٢١٠) وهو يكره ابن عمه جرجس ويحتقره ويقلل دائمًا من شأنه وتصل غيرته إلى أنه حتى يتهم أبا عيسى بأنه قد وعد بأنه سيزوج ابنته

لجرجس وهو ليس أكثر من مهرج. وهو يفتش منزل راحيل بحثًا عن ضيوف ممكنين غير مرغوب فيهم وهو يغار من جميع الشبان الذين يختلفون إلى منزل والدها لأخذ دروسهم ويحث والدها على أن يضع حدًا لزياراتهم. وقد رأينا كيف أنه يجبر أبا عيسى على أن يوافق على زواجه من راحيل بأن يرسل إليه إنذارًا إما أن يدعه يتزوجها وإما أن يسدد دينه. والغريب أن راحيل تحبه حبًا جمًا (ص ٢١١) وهى على استعداد لأن تهرب معه، ولكن حتى هى تغير موقفها منه فيما بعد بسبب غيرته المرضية وسلوكه غير العاقل على الإطلاق. صحيح أنه بعد رجوع أبى عيسى فى كلمته والسماح لراحيل بالزواج من إسحق بدلاً منه ينهار سمعان ويبكى فى يأس بل ويفكر فى الانتحار. يشعر البروفيسور نجم أنه يصبح شخصية تراجيدية عند هذه النقطة بل ويرى فيه بعض الشبه بهاملت (ص ٣٢). حقًا، إن من الخطأ أن نرفض كل أعمال مارون النقاش على أنها لا تشكل جزءًا من الميراث الأدبى العربى كما يفعل الناقد المتميز محمد مندور(٧). غير أن حكم نجم مع ذلك يبدو مبالغة كبرى. أحد الأسباب هو أن محاولة سمعان التالية لتسميم صديقيه اللذين تم الصلح معهما مؤخرًا تبين بوضوح أنه أبعد عن أن يكون الرجل الذى يحس بالتعاطف دعك من أن يكون شخصية تراجيدية. أكثر من هذا، هو فى حقيقته جبان. فى ليلة الشتاء المظلمة عندما يقرر أن يقتل نفسه يخاف بسهولة من الحارس الليلى ويقرر أن يسكر أولاً ليعطى لنفسه الشجاعة الكافية للانتحار. هناك مشهد ممتع عندما يهدد هو والخادم بشارة – فى الظلام وهما غير قادرين على أن يرى أحدهما الآخر – بقتل أحدهما الآخر مستخدمين أكثر الألفاظ ترويعًا، بينما يرتعد الاثنان من الخوف. (ص ٢٣٤)

هذه المسرحية – مثل مسرحية "أبو الحسن" مكتوبة بخليط من النثر المقفى (السجع) والنظم وليست كلها غناء. مرة ثانية، بصفة عامة لغة الحوار لا تعبر عن

شخصية المتكلم إلا فى مشاهد قليلة اقتطفنا من بعضها فيما سبق. وهناك مبادئ أخلاقية وملاحظات عامة وأقوال حكيمة أكثر مما ينبغى خاصة فى الأحاديث الشعرية ناهيك عن القطع الطويلة التى تتناول العروض العربى التى لا تخدم أى غرض درامى مفيد. مرة أخرى، يقحم المؤلف فى الحوار مادة لا صلة لها بالمسرحية مثل مناقشة للمسرح هذه المرة تشمل المسرحيات الثلاث للنقّاش نفسه. (ص ٢٧٤ إلى ٥) فى الحقيقة كان يمكن بسهولة شديدة اختصار العمل إلى نصف طوله ذلك لفائدة العمل. غير أن أحد ملامح دراما النقّاش الشائقة التى نراها هنا أيضا هو استخدامه للكورس. فالكورس - فى حين يعلق أحيانا على الفعل المسرحى - يغير طابعه فيلعب أدوارا عديدة فى لحظات مختلفة فى المسرحية تتراوح بين التلاميذ وبين الحراس الليليين والمواطنين العاديين الذكور والإناث.

قد يكون من المفيد فى هذه المرحلة أن نتوقف ونسأل ما الشيء المشترك بين رائدى الدراما العربية الحديثة؟ من الشائق - على الرغم من أن كلاً من المؤلفين المسرحيين سار فى طريقه مستقلاً وأن فجوة من ثلاث وعشرين سنة تفصل بين أولى مسرحياتهما - أن صنوع ومارون النقّاش يشتركان فى عدد من الملامح. فى المقام الأول، أعمالهما تشى بتأثير الأوبرا الإيطالية. لقد أكد الاثنان دور الغناء فى الدراما على الرغم من أن ذلك كان بدرجات مختلفة. ثانيا - استلهم الاثنان بشكل واضح موليير الذى كان تأثيره حاسما فى تشكيل المحاولات المبكرة لكتابة مسرحيات عربية. تدين المسرحيات التى ناقشناها بدين واضح لكوميديا المؤامرات التى تتسم بالصنعة فلها حبكات معقدة ينخرط فيها الخدم انخراطا ليس أقل من أسيادهم مع حالات تنكر وشخصيات ملتبسة كمصادر واضحة للفكاهة التى تنشأ أيضا من الخطأ فى النطق واللهجة وسوء استخدام اللغة. الحب والزواج والمال والجشع هى من بين الموضوعات السائدة فى أعمال كلا الكاتبين

المسرحيين. تقدم المسرحيات شخصيات غير مسلمة عندما تتطلب الحبكة اختلاط الجنسين. من الشائق أن كلا الكاتبين المسرحيين قصرا أعمالهما على الكوميديا والفارس. حتى عندما تهدد تعقيدات الموقف أن تأخذ منعطفًا حزينًا، فإن النهاية السعيدة لا تكون أبدًا موضع شك. هنا وفى نوع الكوميديا الخاص الذى كتبه النقَّاش وصنوع، حدد الاثنان مجرى الدراما العربية لأجيال. من الجدير بالملاحظة أن محاولات جادة قليلة لكتابة التراجيديا قد تمت فيما بعد، وتلك كانت تميل إلى أن تنتمى إلى الميلودراما أكثر مما تنتمى إلى التراجيديا الصحيحة. النتيجة هى أن التراجيديا العربية لم تتطور إلى نفس الحد الذى تطورت إليه الكوميديا. لقد اتجه المسرح العربى بصفة عامة – فيما يتعلق بالتراجيديا – إلى الترجمات عن كتاب المسرح الأوروبيين وخاصة شكسبير وكورنى ***Corneille*** وراسين ***Racine***(٨).

غير أن هناك اختلافات مهمة بين صنوع والنقَّاش فى كل من مضمون ولغة مسرحياتهما. تعكس أعمال صنوع الواقع الاجتماعى المعاصر على نحو أكثر حميمية من أعمال النقَّاش التى – كما رأينا – تميل إلى أن تدور إما فى فراغ اجتماعى وإما فى عالم خيال "الليالى العربية ". وبطريقة مشابهة وبخلاف النقَّاش، لم يتردد صنوع فى استخدام العربية المنطوقة فى حواره وقد تجنب – باستثناء مسرحيته الأخيرة – استخدام السجع التقليدى.

لم يحدث تقدم مهم – من وجهة نظر حرفة المسرح – على أعمال هذين الرائدين الموهوبين فى العروض الدرامية لمن جاءوا بعدهما مباشرة والتى كانت – رغم أهميتها – بصفة عامة أكثر قليلاً من المحاكاة الباهتة.

سليم النقَّاش

أحضر سليم النقَّاش إلى مصر مع مسرحيات عمه الثلاث خمسة أعمال أخرى اقتبسها أو ترجمها بتصرف. كانت هذه المسرحيات هى "عايدة" – وهى مقتبسة من أوبرا فردى *Verdi* بعنوان "*Aida*" – ومسرحية "مى أو هوراس" "*Mayy or Horace*" المأخوذة من مسرحية كورنى "*Horace*" ومسرحية "الكذوب" "*The Liar*" المأخوذة من مسرحية كورنى "الكاذب" "*Le Menteur*" ومسرحية "غرائب الصدف" "*Strange Coincidences*" ومسرحية "الظلوم" "*The Tyrant*". من الواضح أن المسرحيتين الأخيرتين مقتبستان من المسرحيات الأوروبية التى لم يتم التعرف عليها بعد. قدمت المسرحيات الخمس كلها فى مصر (ماعدا مسرحية "الكذوب") واستمر تمثيلها بواسطة أكبر الفرق المسرحية فى ذلك الزمن فى القاهرة والإسكندرية إلى جانب المحافظات حتى زمن متقدم من العقد الثانى للقرن العشرين. وقد حظيت ثلاث مسرحيات بصفة خاصة هى "عايدة" و"مى" و"الظلوم" بشعبية كبيرة وبناءً على ذلك وجب مناقشتها هنا ولو باختصار. سميت المسرحيتان الأوليان تراجيديات فى حين وصفت المسرحية الأخيرة "الظلوم" بأنها كوميديا سوداء "دعجاء" أو تراجيكوميدى.

من الواضح أن سليم النقَّاش أحضر معه نسخته من مسرحية "عايدة" ليسعد الخديوى إسماعيل خديوى مصر الذى كان يأمل أن تفتتح دار أوبرا القاهرة الفخمة التى بنيت حديثًا بأوبرا فردى. (عندما حدث الافتتاح لم تكن مسرحية "عايدة" قد انتهت فى وقتها وقدمت بدلاً منها أوبرا "ريجوليتو" "*Rigoletto*" على الرغم من أن "عايدة" سوف يقدم أول عرض لها فى القاهرة فى ١٨٧١). أسس النقَّاش عمله على نص الأوبرا "*libretto*" الذى كتبه جيسلانزونى *Ghislanzoni* وحوَّل الأوبرا إلى أوبريت *operetta* أساسًا وليس بكاملها، وكانت تغنى بمصاحبة نغمات عربية شعبية

فى ذلك الزمن. الحوار خليط من النظم والسجع وليس من الواضح على الإطلاق لماذا تكون فى نفس الحديث لشخصية معينة (ص ١٧)[٩] بعض الأقسام بالشعر بينما تكون أقسام أخرى بالنثر. فضلاً عن ذلك، كثير من النظم غير منتظم وغير موزون. تميل الأحاديث إلى أن تكون خطابية أو غنائية أكثر منها درامية. يميل الشعر – رغم أنه ليس متميزًا بشكل خاص – إلى أن يقع فى فئتين تقليديتين من العربية التى تتمتع بقداسة القدم: إما شعر الغزل المتعارف عليه *conventional* أو شعر الحماسة والفخر *martial boastfulness* المتعارف عليه بنفس القدر. يعبر المحبون عن عواطفهم باللغة العربية التقليدية تمامًا كما يمدح المحاربون بسالتهم وشجاعتهم الخاصة بالطريقة البطولية العربية المتعارف عليها. يكاد لا يكون هنا أى رسم للشخصيات. تتخذ الشخصية الرئيسية الجندى والمحب المصرى راداميس *Radamis* قرارات كبرى تؤثر فى حياته وحياة أناس آخرين أيضًا بدون أن يكون دافعه مقنعًا من الناحية النفسية، إذ إن المؤلف لا يبذل محاولة لأى تحليل أو تطوير للشخصية. يشير السطران الأخيران من "المسرحية " اللذان تنهى بهما أميناريس *Aminaris* مرثيتها فى المحبين الميتين إلى عايدة وراداميس على أنهما شهيدا الغرام، وهكذا يضعان قصة عايدة داخل سياق شعر الغزل العربى التقليدى، ويقدمان عايدة وراداميس كشخصيتين من شخصيات الحب العذرى (*idealized*) التقليدى. ربما يساعد هذا فى شرح لماذا حظيت المسرحية بمثل هذه الشعبية فى مصر وفى الحقيقة فى العالم العربى (حيث إن أبا خليل القبانى قد قدمها مرات عديدة فى دمشق)[١٠]. إن موضوع الشاب الذى يتنازل عن كل شىء – المجد العسكرى وعرض الزواج بالأميرة الملكية التى تحبه بجنون وإمكانية الصعود إلى عرش مصر وحتى عن الحياة نفسها من أجل المرأة التى يحبها – وجد أنه موضوع آسر بواسطة الجماهير العربية التى كانت مفتونة أيضًا بنغمات الأغانى الشعبية والعمل سيحل محله فيما بعد أعمال أكثر المغنين شعبية فى ذلك الوقت هو سلامة حجازى.

نجد نفس استخدام شعر الغزل والفخر التقليدى غير الدرامى فى مسرحية "مى أو هوراس". إن موضوع المسرحية هو طبعا الحب والحرب والصراع الحتمى (الذى سينشأ) بين الحب والواجب. هوراس الرومانى متزوج من ملكة *Malaka* الآتية من ألبا وأخوها كورياس *Curiace* هو خطيب مى أخت هوراس. عندما تندلع الحرب بين روما وألبا، كان على الرجلين أن يقاتل أحدهما الآخر فى معركة فردية. هوراس يقتل كورياس مما أفزع مى كثيرا ويقتل أخته فى نوبة غضب لا يمكن السيطرة عليها على أثر صدمته من رد فعلها غير الوطنى لكن الملك فى النهاية يعفو عنه اعترافا بخدماته البطولية لبلاده.

من الواضح أن الخطوط العريضة لمسرحية كورنى قد تم المحافظة عليها ومعها الشخصيات الرئيسية (التاريخية): الملك تول *Tulle* ووالد هوراس وابنه وكورياس. إلا أن النقاش قد أعطى الملك وزيرا وتم تغيير أسماء بعض الشخصيات: فالير *Valere* يصبح قيصر *Qaysar* وتعرب سابين *Sabine* وكاميل *Camille* لتصبحا ملكة ومى على التوالى وجولى *Julie* موضع سرهما تصبح روجينا *Rogina* خادمة فى بيت أبى هوراس. يحذف الجندى الألبانى فلافيان *Flavian*، ويظهر بروكيول *Procule* الجندى الرومانى باسم إسكندر *Iskandar*. ويضيف النقاش أيضا كورسا يتكون من أتباع الملك لكنهم نادرا ما يقولون شيئا حتى قرب نهاية المسرحية عندما يشتركون فى غناء أنشودة مدح للملك والوزير بالطريقة العربية الأصيلة.

موضوع الحب موضوع سائد كما فى مسرحية "عايدة". قيصر – الذى هو منافس كورياس – المفتقد للمبادئ إلى حد ما فى حبه لمى – على خلاف فالير فى الأصل – يفصح بجلاء عن مشاعره ويزعج مى بملاطفاته التى لا ترحب بها

ويتحدى كورياس فى مبارزتين. على الرغم من المبالغة فى العاطفة والوجدان فى كثير من شعر الغزل، فالحوار يميل إلى أن يكون ذا شكل معين وباردًا بشكل مفرط مع استخدام تناوب الحوار بين اثنين بكثرة كما فى مشهد الوداع الذى يودع فيه المحاربان الشابان هوراس وكورياس كلاً من محبوبتيهما قبل الذهاب إلى المعركة (ص ١١٣). لكننا بالطبع يجب أن نتذكر أن كثيرًا من الحوار يقصد به أن يغنى مما كان له أثر عكسى على جودته الدرامية ومسحته الطبيعية.

يموت المحبون فى مسرحيتى "عايدة" و"مى" فى ظروف تراجيدية، ولكن الأمر ليس كذلك فى مسرحية "الظلوم" *"The Tyrant"* والتى - برغم نهايتها السعيدة - تشترك مع "عايدة" فى الكثير. إسكندر ابن الملك والمستبد الذى يحمل اسمه عنوان المسرحية يقع فى حب أسماء اليتيمة التى هى من عامة الشعب، والتى لا تبادله حبه لأنها أعطت قلبها لسالم ابن عم لبنى قنبلة "داية" الملكة المتوفاة. يعرض إسكندر على سالم ثروة مقابل التخلى عن أسماء لكن سالمًا يرفض العرض ويفضل أن يتحمل السجن والتعذيب فى سبيل حبه. ترفض أسماء - بالمثل - ملاطفات ابن الملك وتختار أن تقاسى فى السجن بدلاً من ذلك. لا يتردد إسكندر فى استخدام كل طرق الحيل القذرة لتحقيق غايته. يكذب ويخبر كلاً من الحبيبين أن الحبيب الآخر قد قتل بواسطته كعقاب على عنادهما، ويحاول كل من الحبيبين دون نجاح أن يجعل السجان يشترى له سمًا تحت غطاء الدواء لكى ينتحر. يحضر سجان أسماء لها - وقد أدرك نيتها الحقيقية - بعض المساحيق غير الضارة. ينجو سالم أيضًا من الموت، إذ إن الملك - غير مدرك لأفعال ابنه - يأمر بإطلاق سراحه. إسكندر لا يستسلم ويسعى للتآمر لقتل سالم لكن، بعد سلسلة من التعقيدات والمغامرات فى العراء والأحداث غير محتملة الحدوث، ينتهى كل شىء نهاية سعيدة. يتم اكتشاف أن أحدًا من الشبان هو ليس ما يفترض أن يكون. يتضح أن

أسماء هى ابنة الملك وأن سالمًا هو ابن الوزير بينما يتضح أن إسكندر هو ابن أخى القابلة. لقد اخترعت الأكاذيب عن هوياتهم لإسعاد الملكة المتوفاة التى بعد أن أنجبت طفلة قررت أن تقايضها بصبى لكى تسعد الملك سعادة أكبر. تحتفظ القابلة – التى كانت هى الشخص الوحيد الذى يعرف الحقيقة – بالأمر سرًا حتى تقرر أن تكشف السر فى هذه المرحلة. فى النهاية، يتم العفو عن الجميع. يتزوج سالم أسماء ويعلنان كلاهما وارثًا للعرش.

العمل فى بنائه البدائى نوعًا ما وفى تعقيداته وأحداثه غير محتملة الحدوث به كثير من مكونات القصص البطولى الشعبى الرومانسى فى العصور الوسطى. الشخصيات مرسومة بالأبيض والأسود: إسكندر الطاغية سيئ تمامًا فى حين أن سالمًا وأسماء محبان مثاليان (كانت المسرحية فى الحقيقة تعرف أيضا ب "سالم وأسماء"). مرة ثانية، على الرغم من غزارة الميلودراما فالحوار يمتلئ بالشعر التقليدى غير الدرامى يشكو فيه المتكلمون تباريح الغرام وشر الطغاة أو قسوة الأقدار.

مسرحية "عجائب الصدف" مثل "الظلوم" وهى تعرف أيضًا باسم "حفظ الوداد" *"Faithfulness"* هى حكاية حب ومغامرة وأحداث غير محتملة الحدوث ومصادفات، كما يوحى بذلك العنوان لكنها تدور فى خلفية انتفاضة وطنية فى الهند. بفضل التدخل المعجز لهندى يعترف بالجميل، ينتهى كل شىء نهاية سعيدة بالنسبة للشخصيات الأوروبية، الإنجليزية والفرنسية على السواء. الحوار أساسًا نثر يتخلله نظم ولكن من الشائق أن النثر هنا بصفة عامة يخلو من القيود والتكلف الموجودين فى السجع المعتاد.

أما عن المسرحية الأخيرة "الكذوب" *"The Liar"* فلم تنجح بعد عرضها الأول. وكما فرغنا من القول، فهى مؤسسة على مسرحية كورنى. ولكن على

خـــلاف شخصيـــة دورانت *Dorante* فـــي مســـرحية "الكاذب" *"Le Menteur"*، لا يكسب ديب تعاطفنا على أى نحو من الأنحاء، لكنه رجل شرير تماما يستحق العقاب بسبب أكاذيبه الشريرة. تنتهى المسرحية بالمغزى الذى تنطق به جميع الشخصيات على خشبة المسرح والموجه إلى الجمهور وهو أن الكذب رذيلة شريرة وأن الكاذب مصيره الفشل(١١).

واضح من التقرير السابق أن إسهام سليم النقّاش ليس بأى حال من الأحوال تحسين على أعمال عمه من وجهة نظر البناء الدرامى أو رسم الشخصيات على الرغم من أنه يلقى الضوء الشديد على نوع المسرحيات التى كانت تشاهدها الجماهير العربية، والتى ساعدت فى تكوين أذواقها. كثير من الأشياء تصبح واضحة: سيادة موضوعات الحب والنوعية الرومانسية من الأحداث والولع بالغناء وأيضا الوظيفة التعليمية والأخلاقية المبالغ فيها للدراما. كان سليم – كعمه – يعتقد أن القصد من الدراما هو تصوير الفضيلة بشكل جذاب، وهكذا نشجع الناس على اتباعها ونكشف بوضوح العواقب الوخيمة للرذيلة لكى يتجنبوها(١٢). لكنهما يفهمان الوظيفة الأخلاقية للدراما بشكل فج على نحو ما. كما رأينا، إنها تأخذ فى أغلب الأحيان شكل المبادئ الأخلاقية وقد أعلنت بشكل صريح فى خطاب مباشر إلى الجمهور فى نهاية المسرحية.

أحمد أبو خليل القبّانى

طلب سليم النقّاش فى مصر مساعدة زميله وصديقه اللبنانى أديب إسحق الذى كان قد فرغ توا من ترجمة مسرحية " أندروماك" *"Andromaque"* لراسين (بالخليط المعتاد من النثر والنظم مع إضافة الأغنيات) بناء على اقتراح القنصل

الفرنسى فى بيروت. لحق به إسحق فى الإسكندرية، حيث تعاونا لفترة فى الأنشطة المسرحية لكنهما سرعان ما تحولا فى ١٨٧٧ بعيدًا عن المسرح وأصبحا مستغرقين فى الصحافة السياسية. غير أن أحد الممثلين فى فرقة سليم النقّاش هو يوسف الخيّاط تولى إدارة الفرقة فى ١٨٧٧، وبدأ عروضه على مسرح زيزينيا فى الإسكندرية وانتقل فى ١٨٧٩ إلى القاهرة حيث قدمت فرقته مسرحية "أبو الحسن المغفل" "*Abu'l-Hassan the Fool*" فى دار أوبرا القاهرة أمام الخديوى وبلاطه. وقد روى أن عرضًا تاليًا لمسرحية "الظلوم" قد أثار غضب الخديوى الذى تخيل أن المسرحية تتضمن انتقادًا لحكمه الاستبدادى لمصر[١٣]. انسحب الخيّاط من القاهرة لكنه لم يتخل عن المسرح. وبعد حياة عملية كان ينجح فيها حينًا ويفشل حينًا قدم فى أثنائها عروضًا فى الإسكندرية والقاهرة وأيضًا فى مدن الأقاليم مثل الزقازيق وطنطا والمنصورة ودمنهور ودمياط وبنها وميت غمر بدا أنه توقف عن التمثيل فى ١٨٩٠.

فى ١٨٨٢، قرر أحد الممثلين فى فرقة الخيّاط هو سليمان قرداحى أن يكوّن فرقة لحسابه فى الإسكندرية وقدم مواسم ناجحة عديدة فى الإسكندرية والقاهرة مقدمًا عروضه على مسرح زيزينيا ودار أوبرا القاهرة، وقد نال إعجاب الجماهير المتميزة وخاصة فى القاهرة بعروضه بالترجمات العربية وأيضًا بالمسرحيات الأصلية. وقد طاف هو أيضًا المحافظات فى كل من مصر الدنيا والصعيد: أسيوط والمنصورة وطنطا والزقازيق والمحلة الكبرى بل إنه أخذ فرقته إلى شمال إفريقيا: تونس والجزائر وأسس فى تونس المسرح العربى. انتهت أنشطته بموته فى ١٩٠٩.

كانت كثير من المسرحيات التى ضمها ربرتوار قرداحى من أعمال الكاتب المسرحى/الممثل السورى أحمد أبو خليل القبّانى (١٨٣٣ إلى ١٩٠٢) الذى يعتبر

أبا المسرح السورى. لم يكن القبانى – وهو من نتاج التعليم الإسلامى التقليدى – يعرف لغات أوروبية. لقد حاول – ربما استلهامًا للقدوة التى وضعها مارون النقّاش فى بيروت – أن ينشئ مسرحا عربيا فى دمشق فى وقت ما فى أثناء سبعينيات القرن التاسع عشر.(١٤) وقد أخرج إلى جانب أعمال لمارون وسليم النقّاش مسرحيات خاصة به كانت مأخوذة من التراث العربى والإسلامى والقصص الشعبى، وقد احتوت على كثير من الغناء والموسيقى والرقص الذين كان مولعًا بهم. لاقى فى البداية بعض النجاح، بل وقد شجعته السلطات وخاصة الحاكم التركى مدحت باشا الذى كلف إسكندر فرح بتكوين فرقة مسرحية فى دمشق سيكون القبانى عضوًا مهما فيها. غير أن القبّانى – بعد فترة – قوبل بالمعارضة من الأحزاب الدينية المتطرفة والمتزمتة التى أجبرته على إغلاق مسرحه وإنهاء نشاطه. نقل فرقته فى ١٨٨٤ – وقد شجعه على ذلك صديق إسكندرانى /سورى – إلى الإسكندرية، حيث بدأ يخرج مسرحياته على مسرح زيزينيا ومقهى الدانوب وسرعان ما أصبح قادرا على التمثيل فى القاهرة حتى فى دار الأوبرا وبعد ذلك فى مدن مصر الإقليمية. واستمر نشطا حتى ١٩٠٠ عندما عاد إلى دمشق – بعد احتراق مسرحه – حيث اعتزل العمل وقد نال معاشا من الدولة(١٥).

وطبقا لأحد الثقات،(١٦) يبلغ إجمالى عدد المسرحيات التى قام القبّانى بأدائها وإحدى وثلاثين مسرحية من بينها ١٥ من أعماله هو، بينما كانت المسرحيات الباقية إما من تأليف مؤلفين عرب آخرين يتراوحون بين مارون النقّاش ونجيب الحدّاد أو مترجمة عن مسرحيات لكتاب مسرح أوروبيين من أبرزهم كورنى وراسين وفيكتور هيجو ***Victor Hugo*** وألكساندر ديماس ***Alexandre Dumas***. ومن الشائق أنها تضم مسرحية مؤسسة على حدث مهم معاصر أو حديث فى

التاريخ المصرى هو ثورة عرابى وعنوانها "عرابى باشا" كتبها محمد العبادى وهى الآن لسوء الحظ مفقودة.

المسرحية الأولى التى كتبها القبّانى هى بعنوان "ناكر الجميل" *"The Ungrateful Man"* وقد أعادها ليس أقل من ست مرات فى حياته فى التمثيل لكنها تبين استبصارًا قليلاً بشكل ملحوظ فهى غير مترابطة فى البناء ومطنبة بشكل مفرط فى الحوار، كليهما وهو حوار يتكون فى أساسه من مونولوجات طويلة غير مرتبة تمتلئ بأقوال الحكمة التقليدية والملاحظات العامة. الموضوع هو جحود شاب معدم اسمه غادر إزاء حليم ابن الوزير الذى يصادقه – ضد نصيحة ناصر ناصحه الأمين – متخذا منه صاحبا حميما يشاركه ممتلكاته الدنيوية. يتآمر غادر لقتل حليم لأنه يكره أن يكون له دين فى عنقه وأن يشعر أنه خانع له لكن مؤامرته تفشل ويقتل حبيبًا ابن الملك بالخطأ بدلاً منه. يتظاهر بالحزن العميق والندم على ما فعله ويقنع حليمًا أن يساعده ولكى يبعد الشبهات عن نفسه يعطيه الخنجر الذى استخدمه. فى نفس الوقت، يقنع الملك بالغدر أن قاتل ابنه هو حليم؛ إذ إن الخنجر الملوث بالدم قد وجد معه. يأمر الملك المحزون بإعدام حليم ويجعلون الملك يعتقد أن الأمر قد نفذ لكن الملك يرى فيما بعد فى أثناء نومه رؤية يعلم منها براءة حليم وشر غادر عندما يزوره شبح حليم الذى جاء ليزعج ضميره بسبب الحكم الظالم. يخبر الملك السياف أنه يرغب فى أن يرى حليمًا مرة ثانية وعلى ذلك يعد السياف الذى كان قد تلقى رشوة من الوزير ليبقى على حياة ابنه أن يأتى بحليم حيا أمام الملك. يسعد الملك الذى كان ضميره يعذبه من الندم لرؤية حليم مرة ثانية ويعوضه بتقديمه ابنته زوجة له. يتوسل حليم إلى الملك – وسط دهشة الجميع – فى صالح غادر الذى يعفو الملك عنه بعد ذلك.

المسرحية مكتوبة بخليط من النظم والنثر المسجوع الذى قصد به أن يغنى. الشخصيات أنماط فجة توحى أسماؤها بصفاتها الدائمة. غادر يعنى "غادرًا" وحليم يعنى "المتدرع بالصبر المتسامح" وحبيب يعنى "محبوبا" وناصر يعنى "نصيرا" وهكذا. ليس هناك محاولة للتحليل النفسى وعلى الرغم من الأحاديث المفرطة الطول المطنبة فالشخصيات لا تبدأ حتى فى شرح دوافعها. إنها تسكن عالم القصص الشعبى حيث يكون الإيهام بالواقع خارجًا عن الموضوع. فعلى سبيل المثال. حليم متسامح إلى درجة الحماقة التامة ولكن لأن اسمه حليم فهذا يبدو لا يهم. بنفس الطريقة، يدور فعل المسرحية فى عالم لا زمان فيه وليس فى مكان معين. فى الحقيقة، لم يأخذ الأمر جهدًا كبيرًا لكى يحول أول ناشر للمسرحية المسرحية إلى عمل قصصى (نوع الكتابة غير درامى لهذه الدرجة) حيث إنها نشرت لأول مرة ليس فى شكل مسرحية ولكن كرواية قصيرة[٢٧]. تنتهى مسرحية "ناكر الجميل" مثل مسرحيات القبّانى الأخرى بمدح السلطان والحاكم المحلى.

يحتمل جدا أن تكون مسرحية "ناكر الجميل" مأخوذة من حبكة أصل غربى رغم أسماء شخصياتها العربية. فى المسرحية التالية "حيل النساء" *"The Trickeries of Women"* المعروفة باسم "لوسيا" *"Lucia"* من الأسلم أن نفترض أن الأصل أوروبى وعلى الأقل إذا حكمنا باسماء الشخصيات الأوروبية وكذلك مكان وزمان الأحداث. لوسيا زوجة الكونت فردريك ***Count Frederick*** حاكم مسينا ***Messina*** تحب ابن أخى زوجها جين ***Jean*** الذى لا يبادلها شعورها لكنه يحب ابنة زوجها إيوجين ***Eugene***. إن غريمه فى حب إيوجين هو إميل ***Emile*** سكرتير الكونت. يشرع الكونت فى تزويج ابنته إيوجين إلى جين. حيث إن كلاً منهما يحب الآخر حبا جما. تتآمر لوسيا وإميل المحبطان لتحطيم الزوجين الشابين لكنهما يخفقان فى محاولاتهما ويعاقبهما الكونت الذى يضعهما فى السجن.

فى نفس الوقت، تتقابل إيوجين (التى كانت قد هربت ناجية بحياتها من زوجة أبيها) وشريكيها وابنها الطفل مع زوجها - والمفترض حتى الآن أن يكونوا قد ماتوا غرقا فى البحر - فى العراء بمعجزة ويلتقون بالكونت. تتمكن ابنة الكونت من التأثير على أبيها ليعفو عن لوسيا وإميل الشريرين.

هذه المسرحية - مثل مسرحية "ناكر الجميل" والتى تبدأ بداية جيدة بشكل معقول - سرعان ما تتحول إلى قصة رومانسية شعبية تمتلئ بالأحداث غير محتملة الحدوث وتنتهى نهاية سعيدة بالعفو غير المصدق عن الشخصيات الشريرة وبصلاة من أجل السلطان. هناك إضافة شائقة واحدة هى تقديم أربعة مهرجين سكارى تنشق عنهم الأرض فى عين الوقت الذى يوشك فيه إميل على قتل إيو جين، وهكذا ينقذون حياتها ويجبرونه على سماع مزاحهم وغنائهم[١٨]

يحدث إقحام واضح مشابه للغناء والشرب فى مسرحية "عفيفة" *"The Chaste Woman"*، حيث تشغل حفلة شرب مشهدين كاملين (الفصل الرابع، المشهدان ١ و ١١)[١٩] تغنى فيه قطع من القصائد العربية الكلاسيكية المشهورة والموشحات ***strophic poems of Andalusian origin***. التبرير الوحيد لهذه المشاهد هو أن تقدم ذريعة للغناء الذى كان الجمهور يحبه جدا. مسرحية "عفيفة" هى نسخة القبانى من موضوع مسرحية "جنفييف" *"Genevieve"* على الرغم من أن الأصل الأوروبى لم يكن قد تم التعرف عليه بدقة[٢٠].

عفيفة هى جارية سابقة يحررها سيدها الأمير على ويتزوجها بعد ذلك لكن يعترض حياتهما الزوجية السعيدة قرار الأمير الذهاب إلى الحرب لإنقاذ أمير زميل فى محنة. قبل رحيله، يعين صديقه موضع الثقة سالما كنائب له لإدارة الدولة

ورعاية زوجته فى غيابه. يقع سالم فى غرام عفيفة التى تصد ملاطفاته - التى لا تجد ترحيبا منها - فى استياء وامتعاض. بعد أن أدرك سالم المحبط أنها لا تستطيع على الإطلاق أن تنشئ علاقة آثمة معه، يزج بها فى السجن ويبعث برسالة إلى الأمير يخبره فيها أنها كانت غير مخلصة له وأن ثمرة زناها ابن طفل. يطلب منه الأمير على الفور أن يأمر بقتل الأم والطفل فورا إلا أن الأمير على عند عودته من الحرب منتصرًا يصدم عندما يجد صديقه السابق موضع ثقته مخمورًا ثم يعرف فيما بعد الحقيقة بشأن زوجته الوفية. لحسن الحظ - حيث إن الحكم بالإعدام لم يكن قد نفذ - يتم إنقاذها هى وطفلها فى الوقت المناسب ويجتمع شملهما مع الأمير الذى يطلق النار على صديقه الزائف.

على الرغم من العاطفية المبالغ فيها والمشاهد الدامعة، فالمسرحية ليست درامية بما يكفى وهى غير مترابطة فى بنيتها وتفتقد رسم الشخصيات المقنعة. تبدو كثير من الأحاديث كالمواعظ. فعلى سبيل المثال، عندما تكتشف عفيفة أن سالمًا الذى استأمنه زوجها النبيل على إدارة البلاد فى أثناء غيابه يشتهيها ويطلب منها أن تقترف معه الفحشاء تعطينا عفيفة مناجاة فردية - بعيدًا عن أن تصف مشاعرها فى تلك اللحظة - حول الخير والشر[٢١]. بطريقة مشابهة، تنتهى المسرحية بحديث للأمير يؤكد فيه ضرورة اتباع الفضيلة وتجنب الرذيلة بأن نتعلم من القدوة الحسنة لزوجته المخلصة والنهاية السيئة لصديقه الزائف.

نجد تركيبة مشابهة من الحب والخيانة والحرب فى مسرحية "لباب الغرام أو الملك ميتريدات" *"The Quintessence of Love or King Mithridate"*، وهى طبعة القبّانى من تراجيديا راسين "ميتريدات" *"Mithridate"*. بما أن القبانى لم يكن يعرف الفرنسية فلابد أن يكون قد اعتمد على ترجمة مكتوبة أو شفاهية للمسرحية. نقدم هنا خطوطا عريضة لمسرحية راسين. يفتن ميتريدات العجوز ملك بونتس

Pontus بأميرة إغريقية شابة من إفسس ***Ephesus*** هى مونيم ***Monime*** التى توافق على الزواج منه بعد أن قبلت هدية منه وهى تاج وتذهب إلى بلاطه. قبل أن تكون لميتريدات فرصة إتمام الزواج، يضطر إلى الخروج لمحاربة بومبى ***Pompey***. يُهزم ويشاع بالخطأ أنه مات وعليه يحاول فارناس ***Pharnace*** ابنه أن يجبر مونيم التى يحبها على أن تتزوجه. ترفض مونيم التى تكرهه وتطلب المساعدة من أخيه غير الشقيق إكسيفار ***Xiphares*** الذى تحبه، والذى يبادلها الحب. تنشب معركة بين الأخوين يعود فى منتصفها ميتريدات فجأة ويثور غضبه لعلمه بسلوك فارناس. ولكى يختبره، يشرح خطته لغزو إيطاليا وتزويجه بأميرة من بارثيا ***Parthian*** لكى يحصل على دعم بارثيا. يرفض فارناس أن يذهب ويقبض عليه على الفور لذلك فهو يكشف عن أنه ليس هو فقط الذى يحب مونيم بل إكسيفار أيضا. يكتشف ميتريدات عن طريق المكر الشديد أن مونيم تبادل إكسيفار الحب وأنها الآن تفضل الموت على أن تتزوج الملك. يأمر ميتريدات - وقد ثار غضبه - أن تموت بالسم. فى الوقت نفسه، يتمرد فارناس ويقود جيشًا رومانيًا ضد والده الذى يطعن نفسه بعد أن أحس بالهزيمة. غير أن إكسيفار يسحق الرومان وينقذ أباه الذى ينجح فى إنقاذ مونيم ويبارك زواجها من إكسيفار قبل أن يموت. يتبع القبَّانى حبكة راسين فى عناصرها الأساسية فيما عدا أنه - وعلى عكس الحقيقة التاريخية - يقتل فرناس. وهو أيضا يخترع مشهدًا فى السجن يظهر فيه الأخوان والشابة محبوسين ومحتجين علـــى القـــدر. تتسارع الأحداث مع إحساس قليل بالمصداقية كما يعبر أبو النجا عن ذلك:

فـــى زمن أربع وعشرين ساعة تصل مونيم إلى بونتس بعد ذلك يعلـــن ميتريدات الحـــرب علـــى الـــرومان ويسير إلى المواجهة وينخرط فى المعركة ويخسرها ويهـــرب ثم يستَرد أرضه. يسجن

ابنيـــه وخطيبته ويعفـــو عن فرنـاس الـــذى ينضم إلى قوات العدو ويعود إلى القصر حيث يلقـــى حتفـــه. يشتبـــك الملك فـــى معركة أخرى ويحاول الانتحار بينما يهزم الرومان بواسطة إكسيفار الذى يعلنـــونـــه ملكًا علـــى الـــرومـــان والإغـــريق أيضًـــا[٢٢].

تجعل المسرحية العربية – على خلاف الأصل وكما يدل عليه العنوان – الحب هو الموضوع السائد وتقلل من الصراع الداخلى المأساوى وتسطح الشخصيات وتقدم نهاية سعيدة لا يتجمع فيها المحبون فقط ويتوج فيها الابن الصالح إكسيفار، ولكن يقتل فيها فارناس الشرير. يتم تبسيط الشخصيتين البارزتين فى مسرحية راسين ميتريدات ومونيم إلى حد التشويه. إن مونيم التى هى خليط من السحر والتواضع والفخر والشجاعة تهبط إلى أنثى ضعيفة دامعة العين تنعى قدرها الذى يدعو للشفقة. أما عن ميتريدات، فهو يظهر كطاغية أنانى لا تتنازعه – بأى شكل من الأشكال – مشاعره الرقيقة نحو أولاده وحبه للمرأة الشابة. لقد حول المؤلف الحبكة – إلى درجة كبيرة – إلى عدد من المواقف تشكو فيها الشخصيات – فى نظم غنائى تقليدى – الحب أو القدر أو تتفاخر بشجاعتها العسكرية. بعد مقارنة مفصلة بين تراجيديا راسين ومسرحية القبّانى، انتهى أحد الباحثين إلى نتيجة أن فى المسرحية الأخيرة "بدلاً من تحليل الشخصيات نجد الأغانى والمواعظ وبدلا من العاطفة الرقيقة نجد عاطفة عنيفة ويحل الرعب محل الخوف التراجيدى. باختصار، تُخفَض التراجيديا إلى ميلودراما"[٢٣]. كان بسبب هذه العوامل بالتحديد – وهى افتقار المسرحية الى الرسم المعقد للشخصيات وسيادة الغناء والميلودراما – أن أثبتت المسرحية أنها بهذه الشعبية من الجمهور العربى نصف الأمى فى ذلك الوقت.

حان الوقت الآن لنتحول إلى المسرحيات المنشورة التى استقاها القبانى من المصادر العربية التقليدية لنرى هل هى مختلفة عن مقتبساته عن الدراما الغربية. يبدو أن مسرحية "هارون الرشيد مع أنس الجليس" المؤسسة على الليلة الخامسة والأربعين من "الليالى العربية" "ألف ليلة وليلة" كانت واحدة من أكثر مسرحياته شعبية. لقد أعيد تمثيلها بين ١٨٨٤ و ١٨٩٠ ثلاث وعشرين مرة. يغار المعين ابن صاوى وزير الأمير ابن سليمان البصرى من زميله الفضل ابن خاقان لأنه مقتنع أن الأخير له الحظوة لدى الأمير ولذلك يتآمر لإسقاطه. تسنح الفرصة عندما يسمح الفضل لابنه على نور الدين أن يتزوج من أنس الجليس الجارية الجميلة البارعة التى كلف الفضل أن يشتريها للأمير والتى هام على بحبها. بتحريض من المعين الذى يزوّر خطابا من الخليفة يأمر فيه بقتل الفضل هو وابنه، يسجن الأمير الثائر الفضل ويستولى على ممتلكاته ويوشك أن يقتله هو وابنه عندما يتدخل الخليفة فى اللحظة الأخيرة. حيث استطاع على وزوجته أنس الجليس عن طريق سلسلة من المغامرات أن يقابلاه ويؤثرا عليه بعدالة قضيتهما. يعاقب معين وابن سليمان بالسجن مدى الحياة ويرقى الفضل إلى وظيفة حاكم البصرة ويعوض الخليفة الزوجين الصغيرين بسخاء.

وعلى عكس ما يدعى البروفيسور نجم[٢٤]، تختلف قصة المسرحية عن طبعة "الليالى العربية" "ألف ليلة وليلة" فى بعض التفصيلات المهمة التى صممت بدرجة كبيرة لتجعل شخصية على أكثر نبلاً لتعاطف الجمهور فى حين تتداخل الأحداث بعضها مع بعض لتجعل العمل أكثر درامية إلى حد ما. غير أن المسرحية ليست درامية بما فيه الكفاية ومرة أخرى يكون هذا – إلى حد بعيد – ذريعة للغناء. إلا أن المسرحية – فى حين أنها تشترك مع مسرحيات أخرى فى مشاهد السجن التى تعطى فرصة كبيرة للشعر المشفق على الذات الذى يستدر الدموع –

فهى تختلف عن معظمها فى أنها أساسًا ليست عن الحب. فغيرة المعين المدمرة هى بالتأكيد مكوّن مهم حتى لو لم يسمح المؤلف لنفسه بمساحة كافية ليصورها بطريقة مقنعة.

إن موضوع الحب وما يتلوه من مغامرات غيرمحتملة الحدوث يسودان مرة ثانية مسرحيات القبّانى المنشورة الأخرى. فى مسرحية " هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب" ***"Harun al- Rashid with Prince Ghanim ibn Ayyub and Qut al- Qulub"*** يستقى القبّانى القصة من الليلة الثانية والخمسين من "الليالى العربية" "ألف ليلة وليلة". يجد غانم – وهو تاجر سورى استقر توًا فى بغداد – نفسه وقد حبس خارج المدينة ليلاً ويلجأ خوفًا من اللصوص إلى مقبرة نائية. يتسلق أعلى شجرة ليختبئ عندما يرى بعض العبيد السود يقتربون وهم يحملون صندوقًا يضعونه فى كهف. يقرر غانم أن يفحص الصندوق ليجد بداخله امرأة مُخدَّرة فينقذها ويأخذها إلى منزله. يعلم بعد ذلك أنها ليست غير قوت القلوب المحظية المفضلة لدى الخليفة هارون الرشيد التى أرادت زوجة الخليفة الغيورة أن تتخلص منها. لقد قالوا للخليفة إنها ماتت ولكن – وعندما كان يندب موتها – تخبره إحدى الجوارى أنها لا تزال حية وأنها تعيش فى بيت التاجر السورى الشاب غانم. يأمر الخليفة الغاضب بالقبض على الشاب والشابة وقتلهما. يهرب غانم بينما تسجن قوت القلوب، ولكن وعندما توشك أن تعدم يكتشف الخليفة أنها لم تكن خائنة له لأن غانم لحظة علم بعلاقتها بالخليفة تغلب على حبه لها وأمسك عن لمسها. يعفو الخليفة فورًا عنهما ويطلق سراحها لكى تتمكن من البحث عن غانم لتتزوجه. قبل ذلك وبناء على أوامر الخليفة، تمت الإغارة على بيت غانم فى سوريا وصودرت ممتلكاته بواسطة الشرطة. الآن وقد أصبحت أم وأخت غانم معدمتين، فقد خرجتا فى رحلة يائسة للبحث عن غانم. وبسلسلة من المعجزات، يأخذ أحد السامريين

الطيبين يدعى صالح غانما – الذى كان يطوف الأرض كلاجئ ويسقط مريضا – ويُمرّضه وفى النهاية يجتمع فى بيت صالح مع أمه وأخته وأيضا محبوبته قوت القلوب. يظهر الخليفة نفسه لحظة جمع شملهم وتنتهى المسرحية نهاية سعيدة ليس فقط بزواج المحبين ولكن بزواج الخليفة من أخت غانم.

من الواضح أن هذه ليست دراما حقيقية لكنها حكاية شعبية تربط بينها أحداث غير محتملة الحدوث. يحكى القصة أصوات عديدة وتنتهى نهاية سعيدة عندما تكافأ الفضيلة. حتى شخصية الخادمة العجوز المتآمرة الموجودة فى القصص الشعبى التقليدى موجودة هنا فى شكل الخادمة التى تساعد على إقناع الخليفة أن قوت القلوب ماتت والتى تعاقب بالصدفة بالموت بناء على أوامر الخليفة. ليس هناك حوار مناسب لكن هناك فقط أحاديث جاهزة. تخاطب الشخصيات الجمهور مباشرة فى شكل مناجاة فردية يعطون فيها المعلومات الضرورية عن أنفسهم أو يقدمون تقريرًا عما حدث[٢٥]. ليس هناك رسم حقيقى للشخصيات. الشخصيات لا تتطور أو تتفاعل بعضها مع البعض. إنها تغيِّر مشاعرها بأسرع مما ينبغى وهى تقتنع أو تغير مواقفها فجأة بأسرع مما ينبغى بدون أية محاولة لتقديم الدافع الكافى. فعلى سبيل المثال، عندما يغازل المحب المتيم غانم قوت القلوب لا تستجيب له قائلة إنها تنتمى إلى رجل آخر هو الخليفة لكنها فى المشهد نفسه تقع فى غرامه وتخطب وده لكن هذه المرة يأتى دوره لكى يقاوم الإغراء. نجد مثالاً آخر عندما يعفو الخليفة فجأة عن قوت القلوب فى اللحظة نفسها الذى يكون فيه سيافه مستعدا لقتلها لمجرد أنها تخبره أنها لم تكن خائنة له. مرة ثانية، إن الفعل المسرحى هو سقالة تسند الهدف الرئيسى من العمل الفنى وهو بشكل واضح الغناء.

نجد ملامح الحكايات الشعبية نفسها فى مسرحية "الأمير محمود نجل شاه العجم" *"Prince Mahmoud , Son of the Shah of Persia"* التى أعاد القبَّانى تقديمها ليس أقل من إحدى عشرة مرة. يقع الأمير محمود فى غرام صورة امرأة جميلة حبا يائسا ويبدأ رحلة - متجاهلاً نصيحة بل وتهديدات والده - بحثا عن أصل الصورة. تأخذه أسفاره إلى الهند حيث يعلم بالمصادفة عن غزو فارسى وشيك. يوقف الأمير الغزو مستخدمًا نفوذه فيعرض عليه ملك الهند أعلى منصب حربى فى البلاد وابنته زوجة له عرفانا بالجميل. غير أن الأمير يرفض ويشرح طبيعة ما يبحث عنه. يتمكن بحيلة بارعة من أن يكتشف هوية المرأة التى يتضح أنها ابنة ملك الصين. يساعده الملك -الذى قدر جميله - مساعدة "غير طبيعية" ليتمكن من الذهاب إلى الصين، حيث يقتل الجنى الذى أجبر ملك الصين على أن يقدم إليه ابنته زوجة له وينتهى بأن يتزوجها هو نفسه وسط الاحتفالات التى يحضرها ملوك الفرس والهند والصين ووزراؤهم وحاشياتهم كذلك كبير سحرة الهند الذى استطاع أن يزيل كل العقبات فى طريقهم.

مرة ثانية تكون المسرحية عن الحب ويشغل موضوع الحرب سطورا قليلة فقط. غير أن هناك إضافات شائقة هى عناصر السحر والعناصر الخارقة للطبيعة والتى بالإضافة إلى الموضوع الشعبى - وهو الوقوع فى حب صورة - تضع العمل بشكل مؤكد على مستوى القصة الشعبية المحبوبة. هناك أيضا فكاهة تقدميا الشخصيات من الطبقة الدنيا: الشحاذون والشيوخ المعدمون الذين يترددون على الحمامات العامة المجانية الذين يتغنون بالأطباق السخية التى يحلمون بأكلها: وهو عنصر من الواقعية النسبية فى عمل هو فى أجزائه الأخرى خيال محض وعدم احتمال الحدوث إطلاقا.

كذلك يظهر السحر فى المسرحية الأخيرة التى سندرسها هنا، وهى مسرحية "عنترة بن شداد" التى أعاد القبّانى تقديمها خمس عشرة مرة بين ١٨٨٤ و ١٨٩٠. وهى مؤسسة على القصص الشعبى البطولى الرومانسى *romance* فى العصور الوسطى وتتناول فترة من حياة البطل شبه الأسطورى العبد الأسود عنترة وتصف انتصاره على غريمه زعيم القبيلة مسعود الذى يهين عنترة عن طريق عرض زواجه من زوجته عبله التى وقع فى غرامها والتى – كما يزعم – تزوجت بعنترة ضد رغبتها. هناك مشهد مسلى تستخدم فيه سعاد زوجة مسعود رئيس القبيلة السحر الأسود لتسحر عبله باستحضار أربعة من الجن (الفصل الثانى، المشهد الأول) لتنفيذ مخططاتها. ينجح سحرها لوهلة لكنه ينكسر عن طريق السحر المضاد لصديق لعنترة الذى يقتلها بسيفه[٢٦].

ربمـــا تكون هذه المسرحية أقل مسرحيات القبّانى إرضاء للجمهور. يظهر ما لا يقل عن خمس وعشرين شخصية فى قائمة "الشخصيات المسرحية" فى واحدة من أقصر مسرحياته على أى حال. هناك كثير من الحديث الصاخب وكثير من الشكوى من تباريح الغرام لكن يكاد لا يكون هناك أى رسم للشخصيات وأحداث المسرحية لا تتطوربشكل كاف. تندلع الحروب ويحدث القتال والانتصار فى غضون سطور قليلة. مرة أخرى يقدم لنا عالم الحكاية الشعبية حيث تكثر الأغانى عن الحب والحرب.

مـــن الواضـــح أنه فيما يتعلق بالتكنيك الدرامى، لم يتقدم لا سليم النقّاش ولا القبّانى (على الرغم من ملاحظات محمد مندور المتحمسة حول أعماله)[٢٧] كثيرا على فن مارون النقّاش أو يعقوب صنوع. إلا أن إسهامهما كان يتكون من تدعيم جوانب معينة من النشاط المسرحى وما أصبح التقاليد الدرامية فى مصر

وهى على وجه التحديد الغناء والموسيقى وسيادة موضوع الحب والعاطفة الزائدة على الحد فى كل من المسرحيات ذات النهاية السعيدة وتلك (وهى قليلة العدد) التى تنتهى نهاية تراجيدية. لقد ساعد القبّانى بصفة خاصة – بسبب المواهب الموسيقية الكبيرة التى وظفها في إخراج مسرحياته – على شعبية الدراما الموسيقية فى مصر والعالم العربى بكامله. علاوة على ذلك، وبسبب نشأته وخلفيته الثقافيتين الأكثر تقليدية وإتقانه الأكبر للغة العربية لعب أيضا دورًا كبيرًا فى إنشاء التقليد الذى يرى الميراث الثقافى والأدبى للعرب بما فيه " الليالى العربية " " ألف ليلة وليلة" مصدرًا دائمًا للإلهام لكتاب المسرح العرب.

ميراث الرواد السوريين

صحب إسكندر فرح – شريك القبّانى – القبّانى عندما انتقل إلى القاهرة واستمر فى تقديم العون الإدارى والمعنوى له لسنوات عديدة حتى قرر أن ينشئ فرقة خاصة به فى القاهرة عام ١٨٩١. وأثبتت الفرقة نجاحها جزئيًا بسبب ربرتوارها المتنوع وجزئيا بسبب الممثلين والممثلات المتميزين والمحبوبين من الجماهير الذين ضمتهم الفرقة. وكان من بينهم على امتداد حياة فرح العملية الطويلة فى المسرح من ١٨٩١ إلى ١٩٠٨ سلامة حجازى (١٩١٧- ١٨٥٢) وفيما بعد نجيب الريحانى (١٩٤٩-١٨٩١) .

كان سلامة حجازى – الذى جاء من خلفية إسلامية تقليدية تماما – يحب منذ شبابه المبكر غناء الأغانى الصوفية وتلاوة القرآن وترتيله. لقد مكّنه صوته المتميز الذى كاد أن يكون فيما بعد أسطوريا من أن يشق طريقه فى الحياة كمغن أولا ثم كممثل فى فرقة يوسف الخيّاط وبعد ذلك كممثل فى فرقة القرداحى وفرح. أنشأ فى

١٩٠٥ فرقة خاصة به وأصبح أداؤه لدور راداميس فى "عايدة" وروميو فى ترجمة نجيب الحدّاد لمسرحية شكسبير "روميو وجولييت" (والتى أعطيت فى نصها العربى عنوان "شهداء الغرام" *"Love's Martyrs"* حديث المدينة وخاصة غناءه الممتاز فى هذين الدورين. وقد أصيب بنوبة قلبية فى ١٩٠٩ وبعد أن تعافى التحق بفرقة جورج أبيض(١٩٥٩-١٨٨٠).

ندخل مع جورج أبيض مرحلة جديدة فى تاريخ المسرح المصرى. فلأول مرة نقابل ممثلاً عربيا تلقى تدريبا مهنيا سليما وأخرج – لفترة من الزمن على أى حال – مسرحيات لا تقحم الغناء فيها. ولد فى بيروت وتعلم فى مدرسة الحكمة، حيث اعتاد أن يمثل فى مسرحية المدرسة التى كانت تقام سنويا. فى ١٨٩٨، انتقل إلى الإسكندرية حيث أتيحت له فرصة أن يرى العروض المسرحية العربية لفرقتى إسكندر فرح وسلامة حجازى وأن يلتحق بجمعية درامية من الهواة. فى ١٩٠٤، استطاع أن يحصل على منحة للدراسات المسرحية فى الكونسرفاتوار فى باريس على نفقة الخديوى عباس. بعد تدريب طويل يقال إنه كان تحت إشراف الممثل المشهور سيلفان *Sylvain*، عاد إلى مصر فى ١٩١٠ مع فرقة فرنسية قدمت مسرحيات "طرطوف" و"هوراس" و"أندروماك" من بين مسرحيات فرنسية أخرى. اتجه أبيض فى ١٩١٢ إلى التمثيل بالعربية، وكوّن بناء على طلب من سعد زغلول الذى كان وزيرًا للمعارف فى ذلك الوقت فرقة مسرحية اشتهرت بتقديمها لعديد من العروض المسرحية الغربية الكلاسيكية فى ترجمات أدبية جيدة مثل مسرحية سوفوكليس "أوديب" *"Oedipus"* (ترجمة فرح أنطون) ومسرحية "عطيل" *"Othello"* لشكسبير (ترجمة الشاعر المتميز خليل مطران) ومسرحية "طرطوف" لموليير (فى طبعة معربة رائعة لمسرحية "الشيخ متلوف" للموهوب عثمان جلال). اندمجت فرقة أبيض فيما بعد أولاً مع فرقة عكاشة (١٩١٣) ثم مع فرقة سلامـــة حجازى (١٩١٤). استمرت الفرقة فى تقديم ترجمات

أو مقتبسات للمسرحيات الكلاسيكية القديمة وأيضا المسرحيات الحديثة التى تدور أحداثها فى مصر المعاصرة.

ظهرت فرق أخرى كان من أهمها فرقة عزيز عيد الذى التحق بفرقة إسكندر فرح فى ١٩٠٥ قبل أن ينشئ فرقته الخاصة به فى ١٩٠٧، وبدأ حياة عملية متميزة كممثل ومخرج، كليهما. كان يميل إلى التخصص فى الكوميديا وشجع على وجه خاص مجهودات كتاب المسرح المحليين على كتابة الدراما المصرية الحديثة التى تتناول مشكلات المجتمع المصرى التى تواجهها الشخصيات المصرية. فى الحقيقة، شهدت السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر والعقدين الأولين من القرن العشرين نشأة عدد كبير من الفرق المسرحية وهذه الفرق ضمت الآن كثيرا من الممثلين وكتاب المسرح المصريين. عاشت بعض هذه الفرق حياة قصيرة ولم تقدم عروضا على الإطلاق فى مسارح لائقة بنيت خصيصا لهذا الغرض لكن كانت العروض فى بعض الأحيان تقدم فى المقاهى. فبعيدًا عن التعليقات فى الصحف والدوريات الأخرى، هناك إشارات معاصرة عديدة إلى تكاثر المسارح والفرق المسرحية. فى مسرحية كتبها عباس علام فى ١٩١٣ بعنوان "أسرار القصور" "*The Secrets of Palaces*"، نعلم من إحدى الشخصيات أن عدد الفرق المسرحية فى مصر فى ذلك الوقت "يساوى ما نستطيع عده على أصابع اليدين"(٢٨). من الواضح أن المسرح جاء ليبقى. من الآن فصاعدًا سيصبح ملمحًا دائمًا من ملامح الحياة الحضرية المصرية.

فى الحقيقة، أصبح المسرح المصرى منذ وقت مبكر هو عام ١٩٠٠ فعلاً قوة سياسية ذات شأن. وقد منعت الرقابة أحيانا مسرحيات مؤلفة تتناول الأحداث السياسية الحديثة مثل مسرحية "عرابى باشا" *"Urabi Pacha"* (١٩٠٠)

أو مسرحية "دنشواى" *"Dinshaway"* (١٩٠٦). فى ١٩٠٨، أوقفت مسرحية بعنوان "فى سبيل الاستقلال" *"For the Sake of Independence"* كتبها إبراهيم سليم النجار لفترة من الزمن لأنها صورت محمد على والأتراك بشكل غير متعاطف معهم. كما تعاملت السلطات البريطانية أيضًا مع المسرحيات المترجمة بشك. إذا احتوت تلك المسرحيات على مادة يمكن اعتبارها قادرة على إشعال المشاعر الوطنيـــة: مثال على ذلك مسرحية فيكتوريان ساردو *Victorien Sardou* بعنوان *"La Patrie"* " والتى سماها "شهداء الوطنية" *"The Martyrs of Patriotism"* للمترجم زاكى مابرو (١٩٠٠). غير أنه سمح بتقديم بعض المسرحيات رغم أنها كانت لا تزال تتعامل مع أحداث معاصرة: على سبيل المثال مسرحيات "وطنية" (١٩٠٠) و"أبطال الحرية" *"The Heroes of Freedom"* (١٩٠٨) و"مصطفى كامل " *"Mustafa Kamel"* (١٩٠٨)[٢٩].

إن قائمة المسارح التى يقدمها لنا البروفيسور نجم فى دراسته القيِّمة عن الدراما العربية (يجب علينا أن نتذكر أن الدراسة تقتصر على الفترة حتى ١٩١٤[٣٠] لا تحتوى على أقل من ثمانية وعشرين مسرحًا وجدوا فى وقت ما فى مصر وبصفة رئيسية – ولكن ليس على نحو حصرى – فى القاهرة والإسكندرية وكانت تعرض فى هذه المسارح ليس فقط المسرحيات الكوميدية والمسرحيات المترجمة والمسرحيات المقتبسة من الدراما الغربية والمسرحيات العربية المؤلفة الجادة، ولكن أيضًا الفارسات التى كانت تطويرًا للفصل المضحك (*comic act*) التقليدى غير الناضج الذى قابلناه فى الفصل الأول والذى وشى فى الوقت نفسه بتأثير الكوميديا المرتجلة *Commedia dell'arte*. بدأ الممثلون البارزون وخاصة المصريين منهم يظهرون بأعداد متزايدة مكونين فرقهم الخاصة أو مندمجين مع فرق ممثلين آخرين. كان أحد أبرز هؤلاء الممثلين الشاب يوسف وهبى الثرى

الذى عاد – بعد تلقيه التدريب فى إيطاليا – ليكوّن فرقة رمسيس (١٩٢٣) واندمج لبعض الوقت مع أبيض. حتى المرأة المسلمة بدأت تدخل عالم التمثيل مثل فاطمة رشدى التى أتت من خلفية مسلمة تقليدية دون معرفة بلغة أوروبية. ومثل أبيض ووهبى كانا يميلان إلى لعب الأدوار التراجيدية أو الميلودرامية والتاريخية، حقق الكوميديانان على الكسار ونجيب الريحانى شهرة كبيرة ليس فقط فى مصر، بل فى جميع أنحاء العالم العربى.

كان جورج أبيض مجرد ممثل وإن كان ممثلاً لا ينسى. لقد حبب الجمهور فى الترجمات العربية للدراما الغربية وبشكل ملحوظ مسرحيات "أوديب ملكا" *"Oedipus Rex"* لسوفوكليس و"عطيل" لشكسبير و"لويس الحادى عشر" *Louis XI"* " لكازيمير دلافينى *Casimir Delavigne* وهى مسرحياته المفضلة لكنه لم يكتب المسرحيات بنفسه أو يخلق أية شخصيات مسرحية. من ناحية أخرى، أعد يوسف وهبى (١٨٩٦-) الذى ساد المسرح المصرى لأكثر من أربع حقب من الزمان عددًا ضخمًا من الميلودرامات الفرنسية، وكتب هو نفسه بعض الميلودرامات حظيت واحدة منها بشعبية غير مسبوقة هى "أولاد الفقراء" *Children of the Poor"* " وهى دراما تستدر الدموع ذات حبكة بالغة التعقيد تكشف عن المعاملة غير الإنسانية للفقراء بواسطة الأغنياء وحتى لأقاربهم الفقراء. إنها تحتوى على كل أشكال الرعب الاجتماعى والمواقف التى تفطر القلب التى يمكن تخيلها: الإغواء والأبناء غير الشرعيين والخداع وإطلاق النار بهدف الانتقام والسجن وتعاطى المخدرات وشرب الخمر والدعارة والأمراض الجنسية ولقاء الأقارب المفقودين لزمن طويل بالمصادفة والندم والقتل الرحيم[٣١]. تخصص على الكسار فى الريفيو (الاستعراض) الذى كان يجذب جمهورًا كبيرًا وخاصة من الطبقات الدنيا بتقديمه شخصية البربرى (*the Blackie*) وهو مهرج نوبى كان يسخر من كل نمط اجتماعى فى مصر عربيًا كان أم غير عربى. وهناك شخصية أكثر تعقيدًا

بكثير هى شخصية كشكش بك التى اخترعها الريحانى ولعبها أيضا فى مسرح الريفيو. كان كشكش بك عمدة قرية عرضته براءته وضعفه (خاصة قابلية التأثر بسحر المرأة) لسلسلة من المصائب فى مدينة القاهرة العاصمة، حيث وقع فريسة سهلة للنصابين. إنه "يعكس الاتجاه الفطرى السليم للرجل البسيط فى كل الأمور المتعلقة بتطورات العالم وشئون الدولة والظروف الاجتماعية والأخلاق"[٣٢]. استمر الريحانى فى استخدام كشكش بك فى اسكتش بعد الآخر كرمز للرجل الصغير الذى يحيط به عالم فاسد يصبح زيفه وماديته وطمعه فى بؤرة التركيز بشكل أكثر حدة إذا وضعوا فى مواجهة طيبة الرجل الصغير الأساسية. استعار الريحانى فى عمله، بالتعاون الوثيق مع بديع خيرى، قصصه من الدراما الفرنسية واستخدم كثيرا من تكنيك الفارس الفرنسية لكنه مصر الجو والشخصية بدقة شديدة حتى أصبح كشكش بك شخصية مشهورة بالنسبة للمصريين والعرب أكثر من معظم الشخصيات فى الدراما العربية. ويظهر فنه فى أفضل أحواله فى أكثر أعماله شعبية، ذلك العمل الذى كتب فى أكثر فتراته نضجا عام ١٩٤٣ مرة ثانية، بالاشتراك مع خيرى وهو "حسن ومرقص وكوهين" وهو كوميديا صارخة مستلهمة من مسرحية "المقهى الصغير" *"Le Petit Café"* تأليف تريستان برنار *Tristan Bernard*. يهاجم الريحانى هنا بعنف هدفه الأثير وهو انتشار الرياء والمادية عن طريق إظهار أن الطمع وحب المال المشتركين بين مسلم ومسيحى ويهودى يدفعهم إلى أن يتآمروا معا لسرقة رجل برىء لا يشك فيهم. كان الريحانى – الذى يعتبر بصفة عامة أعظم كوميديان ظهر على خشبة المسرح المصرى – آخر سلالة المسلين / الممثلين /المديرين/ المؤلفين فى فن الريفيو الذين مزجوا بنجاح طرق الفارس الفرنسية والأشكال المصرية التقليدية للتسلية الشعبية الكوميدية النابعة من الفصل المضحك الذى يصل عمره إلى قرن من الزمان .

الفصل الرابع

البحث عن الهوية المصرية

الأعمال المقتبسة: عثمان جلال

سيلاحظ دارس الدراما العربية أن نسبة كبيرة من المسرحيات التى مثلت فى مصر فى أثناء هذه المرحلة المبكرة من تطور المسرح المصرى كانت تتكون من ترجمات من الدراما الغربية التى كانت السيادة فيها للدراما الفرنسية أولا، لكنها تضمنت فيما بعد المسرحيات الإنجليزية وبصفة أساسية مسرحيات شكسبير.إلا أنه حتى عندما كانت المسرحية الأوروبية الأصلية عملا كلاسيكيا مشهورا، فإن النسخة العربية كانت تقريبا دائما اقتباسا حرا أكثر منها ترجمة أمينة. لقد حدث بعد ذلك بوقت طويل أن كلاسيكيات الدراما الأوروبية كانت تمثل فى أى شكل يشبه شكلها الأصلى. وهذا ليس مدهشا بأى حال وخاصة فى ضوء حقيقة أن الدراما فى شكلها الأوروبى لم تكن معروفة فى الشرق الأوسط العربى. وحتى فى الثقافات ذات التقاليد الدرامية القوية منذ زمن طويل، فإن عمل الكاتب المسرحى الأجنبى – كقاعدة – يمثل أولا فى مقتبسات ذات درجات متفاوتة من حرية التصرف. إن دراسة – على سبيل المثال – حظوظ شكسبير خارج العالم الناطق بالإنجليزية بينت أن ما حدث لأعماله العربية لم يكن مختلفا تماما عن المعاملة التى لقيتها أعماله فى الهند أو حتى فى فرنسا أو بولندا[١]. كان على المسرحيات الأجنبية أن تعرب تقريبا تعريبا كاملا وأن تكون مستساغة من أذواق الجمهور المحلى والعامة.

علاوة على ذلك، تصادف ميلاد الدراما الحديثة فى مصر مع نشأة الوعى القومى. وقد قدم هذا حافزا ليس فقط للتعريب *Arabize* بل لتمصير *Egyptianize* الأعمال الأجنبية أيضا. ليس من قبيل المصادفة أن أبا الدراما المصرية يعقوب صنوع – ليس أقل من الشخصيات البارزة الأخرى فى التاريخ المبكر للمسرح المصرى مثل سليم النقاش وأديب إسحق وعبد الله النديم – قد اتجه إلى الصحافة السياسية وأصبح نشطا فى الحركة الوطنية المصرية. لقد نسب شعار "مصر للمصريين" نفسه إلى صنوع نفسه.

وكما كان متوقعا، إن محاولة إضفاء لون محلى على المسرحيات الغربية كثيرا ما أحدثت نتائج مضحكة لأنها تعدت الحيلة البسيطة التى كانت تحدث أحيانا وهى إعطاء الشخصيات أسماء عربية مثل تسمية عطيل (عطا الله) أو تسمية كاليبان *Caliban* (غلبان). هنا نجد مثالين شائقين كليهما من ترجمات لشكسبير يوجد الأول فى مسرحية "روميو وجولييت" التى قدمت فى ١٨٩٠ تحت العنوان الفرعى "شهداء الغرام" . فى الترجمة التى قام بها المترجم والكاتب المسرحى غزير الإنتاج نجيب الحداد (٩٩- ١٨٦٧) فى خليط فضفاض النسج من النظم والنثر، والتى نشرت بعد وفاته فى ١٩٠١، نجد أن المترجم – بدلا من تقديم مشهد شكسبير الافتتاحى – يجعل روميو يأتى إلى خشبة المسرح وبيدو، وقد هجرته حبيبته يخاطب القمر فى قصيدة استوفت كل متطلبات شعر الغزل العربى التقليدى والتى لا نزال نتذكرها إلى يومنا هذا بسبب حلاوة الصوت التى غناها بها الممثل/المغنى سلامة حجازى. لقد قدم المترجم موقفا نمطيا لإلقاء شعر الغزل العربى التقليدى: المحب الذى يصيبه الوهن الذى لا يستطيع النوم ليلا ويشكو تباريح حبه للقمر والذى يذكره جماله بوجه محبوبته. الحبكة مبسطة وتؤكد موضوعات الحب إلى حد استبعاد عناصر مهمة أخرى مثل العداء بين الأسرتين، والذى يمدنا بخلفية من الاضطراب الاجتماعى التى تحدث فى إطارها مأساة

المحبين. وتبعا لذلك، فالحدث المسرحى لا يبدأ بشجار الشارع، ولكنه يبدأ فى حديقة أسرة كابيوليت. وبطريقة مشابهة، لا تنتهى المسرحية باستعادة النظام على شكل صلح الجيل القديم، ولكنها تنتهى بانتحار روميو وجولييت والانتحار الإضافى للأب لورانس *Friar Laurence*، وهذا يسير ضد روح المسرحية إلى حد بعيد. بعد أن تكون المسرحية قد تداخل بعضها مع البعض الآخر بهذا الشكل، وحذفت بعض شخصياتها مثل أسرة مونتاجيو *Montagues*، تخرج المسرحية كقصة حب بسيطة بنهاية حزينة وعدد من المواقف الميلودرامية مما ينتج قصائد تقليدية إلى حد كبير حول غرام المحبين واجتماع شملهما والفراق بينهما وموتهما[٢].

يحدث المثال الثانى فى الترجمة المبكرة لمسرحية "هاملت" (١٩٠١) لطانيوس عبده الذى رأى أن من الضرورى أن يغير نهاية المسرحية لكى يرضى ذوق الجمهور الذى - كما يعتقد هو - قد يثور على الموت غير العادل لشخصية طيبة وبطولية مثل أمير الدانمارك. لذلك فالمسرحية تنتهى ليس بموت هاملت ولكن بظهور الشبح الذى يأمره بالصعود إلى العرش. كما نعطى هذا الإرشاد المسرحى: " يصعد هاملت السلالم التى تقود إلى العرش وهو ينظر بإعجاب إلى شبح والده. ينظر الشبح إلى هاملت وهو (الشبح) يهبط إلى أعماق الأرض. تهبط الستار ببطء بينما نسمع الغناء فى الداخل"[٣].

إلا أننا يجب أن نوضح أنه عندما يكون الإعداد ناجحا نجاحا حقيقيا لا يمكن المبالغة فى إسهامه فى تكنيك ولغة الدراما المصرية. المثال الأعلى على ذلك هو تمصير كوميديات موليير *Moliere* الذى قام به محمد عثمان جلال (٩٤ -١٨٢٩) وهو من إنتاج مكتب الترجمة الذى أقامه رائد التنوير المصرى رفاعة رافع الطهطاوى. نشر جلال مسرحية الشيخ "متلوف" *"al-Shaykh Matluf "* (طبعته من مسرحية "طرطوف" *"Tartuffe"*) أولا فى مجلد منفصل فى ١٢٩٠ هجرية ١٨٧٣

ميلادية ثم نشرها مع ترجمته لثلاث مسرحيات كوميدية أخرى فى ١٨٨٩ هى "النساء العالمات " *"Les Femmes Savantes"* و"مدرسة الأزواج" *"L'Ecole des Maris"* و"مدرسة النساء" *"L'Ecole des Femmes"*. ترجمت مسرحية *"Les Facheux"* "الثقلاء" بعد ذلك بسبع سنوات. كما نشر أيضا فى ١٣١١ هجرية / ١٨٩٣ ميلادية ترجمته لثلاث تراجيديات من تأليف راسين *Racine* هى "إستير" *"Esther"* و"إيفيجينيا" *"Iphigenie"* و"الإسكندر الأكبر" *"Alexandre le Grand"*. ونشرت مسرحية قصيرة من فصل واحد من تأليفه هى "الخدامين والمخدمين" *"Domestic Servants and Their Agencies"* فى ١٩٠٤ بعد موته. حول جلال هذه المسرحيات جميعا إلى الزجل *zagal* وهو الشعر الذى يستخدم اللغة المصرية المنطوقة[٤]. وكما لاحظ النقاد[٥] كان هذا بالتأكيد شيئا جريئا يعمل فى ذلك الوقت. حتى التفكير فى ترجمة تراجيديات راسين الفرنسية الرصينة إلى العامية المصرية كان عملا جريئا. إلا أننا يجب أن نعترف أن المحاولة بصفة عامة لم تكن ناجحة بالنسبة إلى تراجيديا راسين بقدر نصف نجاحها فى كوميديات موليير وخاصة فى حالة مسرحية "طرطوف " التى – بعكس تأكيد لانداو *Landau*[٦] – نجحت نجاحا باهرا وكانت عملا يدل على البراعة على وجه التقريب يكاد القارئ لا يعى – إلا فى القليل جدا من التفصيلات التى لا يمكن تجنبها – أنه يقرأ عملا غير مصرى. ولسوء الحظ، لم تكن أولى هذه الكوميديات التى ظهرت على خشبة المسرح المصرى هى مسرحية "طرطوف" ولكن مسرحية "مدرسة النساء" التى أخرجها قرداحى فى الإسكندرية فى ١٨٩٥ وهى لم تعجب الجمهور المصرى كثيرا لعدم وجود صلة لموضوعها بالمجتمع المصرى فى ذلك الوقت.

وكان الأمر فى الحقيقة مختلفا بالنسبة إلى مسرحية "الشيخ متلوف". فقد كانت مفضلة لدى الجماهير المصرية حتى اليوم منذ أول إنتاج لها فى القاهرة من إخراج جورج أبيض فى ١٩١٢. فعلى سبيل المثال، جذبت المسرحية فى أثناء موسم ١٩٥٨ إلى ١٩٥٩ الناجح جدا من بين كل المسرحيات التى قدمتها فرقة المسرح القومى المصرى أكبر جمهور بفارق كبير(٧). لاشك أن أحد أسباب جماهيرية المسرحية هو الموضوع الذى تعالجه وهو كشف نفاق رجال الدين المحترفين وهو أحد الموضوعات المتكررة فى الأدب المصرى الحديث فى كل أجناسه فى كل من اللغة الأدبية واللغة العامية كما نستطيع أن نرى فى أعمال كتاب مختلفين مثل محمد إبراهيم المويلحى وطه حسين ومحمد حسين هيكل وتوفيق الحكيم وبيرم التونسى. لكن بالتأكيد التمصير الكامل للمسرحية الفرنسية لغة وروحا هو سبب نجاحها الذى يكاد يكون استثنائيا. كتب أحد الباحثين المتحمسين أن المسرحية بنظمها العامى الرائع وروحها الشعرية العظيمة وبالدرجة التى تعكس بها حقا روح الشعب المصرى تقف ندا لمسرحية موليير(٨). ليس الأمر ببساطة أن جلالا ينجح غالبا فى إيجاد المرادف المصرى الدقيق للنص الفرنسى، لكنه أعد النص بدقة معطيا نفسه حرية واسعة إزاءه متبعا بأمانة ليس نصه بل روحه وملأه بتفصيلات مهمة من الحياة المصرية إلى الدرجة التى يمكننا وصف النتيجة النهائية عندها بأنها تقديم خلاق وملهم بحق للمسرحية الفرنسية. هذا هو السبب فى أن المسرحية تحظى بمثل هذه المكانة المتميزة فى تاريخ المسرح المصرى، وهى تمد كتاب المسرح اللاحقين بمثال يحتذونه ليس فقط فيما يتعلق بالتقنيات الدرامية الناضجة، ورسم الشخصيات والبناء عند موليير، ولكن أيضا فيما يتعلق باستخدام المترجم المعقد والماهر للغة العربية المصرية العامية لغايات كوميدية أرقى. لقد رأينا فعلا كيف استخدم صنوع إمكانات العامية المصرية فى الوقت نفسه تقريبا وفى الحقيقة اللغة التى تستخدمها الخادمة بيهانة فى مسرحية "الشيخ متلوف" نابضة

بالحياة ومعبرة عن شخصية المتكلم تماما كاللغة التى تستخدمها الخاطبة مبروكة فى مسرحية صنوع "أبو ريدة". لكن مسرحيات صنوع للأسف لم تمثل بعد توقف مسرحه وفى الحقيقة لم تخرج من النسيان فعلا حتى ١٩٦٣، بينما استمرت أعمال جلال فى الظهور على خشبة المسرح واستمرت بناء على ذلك فى التأثير فى الدراما المصرية[٩].

إلا أن من المحير أن جلالا بدا أنه لا يدرك الحاجة إلى البناء الدرامى عندما عزم على كتابة مسرحيته "الخدامين والمخدمين". تتكون هذه المسرحية القصيرة - إذا جاز لنا تسميتها كذلك - من فصلين قصيرين. فى الفصل الأول. يذهب رجل نبيل إلى وكالة طلبا لخادم طيب وأمين ويعتمد عليه. يجدون خادما يزوده الرجل بطاقم جديد من الملابس، لكن عندما يأخذه إلى منزله يكتشف أن الوكيل الفاسد أعطى الخادم تعليمات حول كيفية أن يغش سيده الجديد وأن يشاركه مكاسبه التى جاءت من مصادر غير شريفة فيطرده فورا. يدور الفصل الثانى حول محاولة الرجل أن يوظف خادما آخر من خلال وكالة أخرى يتضح أنها فاسدة مثل الأولى وخطته أن يبلغ البوليس عن مكتب التشغيل. تنتهى المسرحية بقرار الرجل أن يقدم إلى الخديوى مشروعا مستلهما من فرنسا لإقامة مكاتب تشغيل مسئولة لكى تقدم الحماية لأصحاب الأعمال فى ظل قانون البلاد. تنقص هذه الهجائية القصيرة اللاذعة كل إحساس بالدراما؛ فبناؤها ليس إلا أحداثا غير مترابطة، وهى حتى ليست طويلة بما يكفى لكى تصل إلى ذروة *climax*. لكن بالمسرحية نفس الاستخدام المتنوع للنظم العامى والحوار الحى نفسه وروح الفكاهة المصرية كتلك التى نجدها فى مسرحيات جلال المقتبسة. وهى تشاركها ثراء التفصيلات الاجتماعية نفسها، ومن الواضح أن هذا نتيجة قدرة كبيرة على مراقبة الواقع الاجتماعى المصرى.

فرح أنطون

أكد النقاد ومنظرو الدراما الفصحاء حاجة الدراما لتعالج واقع المجتمع العربى وفى الحقيقة المجتمع المصرى، والذين اتفق أنهم كانوا هم أنفسهم كتاب مسرح: فرح أنطون ١٩٢٢-١٨٧٤) وإبراهيم رمزى (١٩٤٩-١٨٨٤) ومحمد تيمور (١٨٩٢ إلى ١٩٢١). كان فرح أنطون من أفضل الصحفيين ورجال الأدب المثقفين والقارئين فى جيله. لقد أسهم إسهاما عظيما فى تحرير النثر العربى من قيود القافية والحيل البلاغية المصطنعة المشابهة بإصراره على أولوية المعنى والأفكار فى الأسلوب. لقد نشر عددا من المقالات عن الدراما والأدب بصفة عامة واحتياجات المسرح المصرى المعينة بصفة خاصة فى كثير من الدوريات منها مجلة "الجامعة" ١٨٩٩ - ١٩٠٦) التى كان يحررها بنفسه[١٠]. بعيدا عن تأييده لنوع المسرحية التى كانت تهدف فقط إلى التسلية، نادى بنوع جاد من الدراما تشرع بوضوح فى تعليم جمهورها وتحسينه، إذ إنه كان مؤمنا إيمانا عميقا بقوة المسرح التعليمية من الناحية الخلقية وفى نشر التمدن ودور المسرح فى بناء الشخصية وتشجيع احترام الفضائل والصفات المدنية *civic* وهى صفات شعر أن العرب المحدثين كانوا يحتاجون إليها أكثر من أى شىء آخر، والتى – كما شعر – من واجب الأدب العربى الحديث أن يقدمها[١١]. وعلى الرغم من أنه فيما بعد فى حياته وبعد عودته من الإقامة المؤقتة غير الناجحة فى أمريكا الشمالية دفعته الاعتبارات المالية لإنتاج الكوميديا الموسيقية، فإن الدراما التى طالبت بها مجلة "الجامعة " – كما شرح فى مقالاته الافتتاحية – كانت هى الدراما الاجتماعية، ما سماه " الروايات الاجتماعية " أو المسرحيات التى كانت تتناول مشكلات وقضايا العصر. لقد شعر أن حتى المسرحيات التاريخية كانت ترفا بالنسبة لاهتمامات العرب وبالنسبة لفائدتها للعرب لا يمكن مقارنتها بتلك التى عالجت أمورا ترتبط

بالمجتمع المعاصر[١٢]. إذا كان علينا أن نقدم التاريخ فى الدراما، فيجب أن نعامله كعنصر فرعى حيث إن المسرحية يجب أن تدور حول الأفكار والمبادئ الاجتماعية.

حقا لقد كتب فرح أنطون نفسه دراما تاريخية: " السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم" *"Sultan Saladin and the Kingdom of Jerusalem"*، ١٩١٤ لكن من الواضح أن غرضه هنا كان أن يبين حاجة المصريين إلى أن يتحدوا لكى يتخلصوا من الإمبرياليين الغربيين. لقد أظهر شجاعة العرب وشهامتهم مقارنة بخديعة الصليبيين وماديتهم فى محاولة لتشجيع إعادة التأهيل الأخلاقى لجمهوره المعاصر من خلال اللجوء إلى ماضيهم العظيم. كان أنطون فى هذا الشأن يتبع تيارا شائعا إلى حد كبير فى المسرح العربى هو مسرحة الأحداث العظيمة من التاريخ العربى والإسلامى. كان نجيب الحداد قد عالج من قبل الموضوع نفسه قبل ذلك بسنوات عديدة فى مسرحية استلهمت مسرحية "الطلسم" *"The Talisman"* تأليف وولتر سكوت *Walter Scott* عنوانها "صلاح الدين الأيوبى" *"The Ayyubid Saladin"*. إلا أن محاولة أنطون تتميز بدرجة أكبر من الجدية وكانت ترتبط بمثل هذا الارتباط الواضح بالواقع السياسى المعاصر حتى إن مسرحيته قد منعها الرقيب الذى أصر على قطع وحذف أجزاء مهمة من الحوار[١٣]. لم يكن لدى أنطون أى شك على الإطلاق فى أن الجهد الرئيسى فى المسرح الحديث يجب أن يكرس لقضايا المجتمع المصرى المعاصر. كانت له تحفظات مشابهة على الترجمات من المسرحيات الغربية كما كانت له تحفظات حول الدراما التاريخية. لا يعنى هذا أنه لم يكن راضيا عن مثل هذه الترجمات. على العكس، لقد ترجم هو نفسه مسرحيات جادة لكتاب مسرح قدامى ومحدثين مثل سوفوكليس *Sophocles*، وساردو *Sardou*، وألكساندر ديماس *Alexandre Dumas*. وكان يمثلها جميعها جورج أبيض الموهوب

لكنه لم يعتقد أن الاعتماد بمثل هذه القوة على الترجمات أو المقتبسات كان صحيا للمسرح المصرى الوليد.

إن إسهام فرح أنطون الرئيسى فى هذا السياق هو مسرحيته – المستلهمة جزئيا من إميل زولا *Emile Zola* – عنوانها "مصر الجديدة ومصر القديمة" (١٩١٣) "*Egypt , New and Old*" مع المناقشة النقدية التى أحدثتها هذه المسرحية وبصفة خاصة حول قضية لغة الحوار. من الصعب تلخيص المسرحية لأنها تحاول أن تتناول عديدا بل ربما كثيرا جدا من الموضوعات فى وقت واحد. ربما يرجع هذا جزئيا إلى أنه فى أثناء كتابتها يبدو أن المؤلف كان متأثرا بالطبيعية *naturalism* ومدرسة الشريحة من الحياة[١٤]. إن مسرحية أنطون – طبقا لتقريره – هى "فى الحقيقة أربع مسرحيات متصل بعضها ببعض". المسرحية الأولى عن فؤاد بك بطل مصر الجديدة وهى مؤسسة على فكرة قوة الإرادة، والعمل والتطبيق الجاد، والانضباط الذاتى *self-discipline* والدفاع عن الفضيلة، والقيم العائلية. تدور المسرحية الثانية حول ألمظ المرأة المتعلمة المتحررة الحديثة من عائلة حسنة السمعة، لكنها تذهب بعيدا جدا فى بحثها عن الحرية من القيود والمعايير الأخلاقية والاجتماعية لمجتمعها وتنتهى بأن تصبح فنانة/ مغنية سمعتها موضع شك. تتعامل المسرحية الثالثة مع خريستو *Christo* اليونانى مالك أكبر كازينو فى مصر، والذى يتعامل مع الرقيق الأبيض ويجمع ثروة من تشجيع القمار والشرب والجنس ومن الربا الفاحش. تتصل المسرحية الرابعة بمهفهف باشا *Muhafhaf Pasha* ومجموعة من الوارثين الأثرياء الذين يضيعون ثروتهم وحياتهم فى السير الذى لا ينتهى وراء ملذاتهم الفيزيقية مما يدفع زوجاتهم من الطبقة العليا إلى التجمع والتفكير فى خطة لإعادة رجالهم إلى الصراط المستقيم. هكذا وصف أنطون نفسه مسرحيته بمناسبة تقديم فرقة جورج أبيض لها فى دار

الأوبرا فى ٥ إبريل ١٩٢٣ "الفكرة الجوهرية التى بنيت عليها المسرحية هى قوة إرادة العمل وعمل الإرادة"[١٥] كما يقول فؤاد بك للشخصيات الأخرى فى المسرحية " قوة إرادة العمل وعمل الإرادة".

باختصار، يوضح هذا قصة فؤاد بك وهو رجل متزوج ولديه ابنة. يقع فؤاد بك فى حب المغنية المتحررة ألمظ التى تبادله حبه وعلى الرغم من ضغوط خريستو فهى مستعدة لأن تضحى بحياتها العملية لتصبح زوجته، ولكن عندما تعلم بزواجه تقرر أن تتخلى عنه. وهو بدوره يحاول أن ينقذ زواجه ويقرر أن يذهب بعيدا فى رحلة عمل إلى السودان حيث ينجح فى تكوين ثروة. فى الوقت نفسه، نرى فؤادا فى مواقف ميلودرامية متنوعة فمثلا نراه وهو يحاول إنقاذ الخادمة الفرنسية الصغيرة البريئة التى أحضرها إلى مصر فرنسيان لا ضمير لديهما بهدف مستتر هو استخدامها كبغى لأمثال مهفهف باشا بالتعاون مع خريستو. المقصود من خريستو والشخصيات الأخرى الفاسدة أخلاقيا أن يمثلوا مصر القديمة بينما يمثل فؤاد بك مصر الجديدة، وهو بقوة الإرادة الكاملة يتغلب على كل الإغراءات ويسلك طريق الفضيلة والاعتماد على النفس والنجاح.

المسرحية تعليمية بشكل صريح فى طابعها والمغزى الرمزى للشخصيات واضح بشكل غير ناضج والنتيجة هى أن الشخصيات ينقصها الدفء والطابع الفردى الذى يشبه ما نراه فى الحياة، لكن هناك فى المسرحية مشاهد حية عديدة بها تفصيلات عن الحياة فى مصر الحديثة وقد أعيد تقديمها بأمانة. ويمكن التعرف على المشكلات على أنها مصرية بنفس الطريقة. فى الحقيقة، الموضوع الرئيسى الذى يعالجه كاتب المسرحية بطرق كثيرة هو أحد الموضوعات الكبرى المتكررة فى الأدب المصرى الحديث وهو على وجه التحديد تأثير الحضارة الغربية على

مصر الحديثة والحاجة إلى فرز الآثار المدمرة النتائج الإيجابية لهذا التأثير. إنه موضوع أعمال كثيرة بدءا من "حديث عيسى بن هشام " للمويلحى *"The Story of Isa ibn Hisham"*.[١٦] إن المسرحية، فى احتفالها بقيمة قوة الإرادة، تنتمى مباشرة لحركة الإصلاح العامة فى مصر الحديثة التى تدين بالكثير للشيخ محمد عبده ولموقفه الذى هو فكر المعتزلة الجديد. على الرغم من أن فرح أنطون كان مسيحيا، فإن من الحكمة اعتباره جزءا مكونا للمدخل العقلانى المعادى للقدرية الذى يتبعه المصلحون المصريون المحدثون وغالبيتهم من المسلمين[١٧].

بسبب إصرار فرح أنطون على الحاجة إلى الكتابة عن الواقع المصرى المعاصر، كان عليه أن يواجه مشكلة لغة الحوار وهى إحدى المشكلات الجادة والمتكررة فى الدراما العربية الحديثة والتى تسببها الفجوة الضخمة التى تفصل بين اللغة العامية المنطوقة وبين اللغة الفصحى أو الأدبية المكتوبة. ويجب علينا أن نعترف بأن إدراك أنطون وتحليله لمشكلة ازدواج اللغة هذه حادان على نحو لافت للنظر خاصة إذا أخذ المرء فى حسبانه التاريخ المبكر لمناقشته. إنه يبدأ من افتراض أن ما نراه على خشبة المسرح قصد منه أن يكون محاكاة لآدميين حقيقيين وينتهى إلى أن من المسموح به استخدام اللغة الأدبية فى المسرحيات المترجمة، حيث إن هذه المسرحيات قصد منها محاكاة ظروف أو أحوال الناس الذين ليست العربية لغتهم وعلينا بناء على ذلك أن نشعر بالحرية فى اختيار أى لغة نراها مناسبة لمثل هذه المحاكاة. إلا أن الحالة مختلفة عندما لا تكون المسرحيات مترجمة وإنما كتابات أصلية تتناول شئون الناس الذين تكون لغتهم هى العربية المنطوقة. فإذا استخدمنا اللغة الأدبية فى مثل هذه الحالة فنحن إذن ننحرف عن الطبيعة التى قصد من الدراما أن تحاكيها ونخرج عن الشكل والمظهر الخارجى للواقع، وهكذا

نحطم أحد المبادئ الجوهرية للتمثيل. كيف يستطيع رجل غريب مثل خريستو في مسرحية "مصر الجديدة والقديمة" على سبيل المثال أن يتحدث بالعربية الفصحى. هكذا يسأل وماذا يمكن لجمهور هذه المسرحية أن يفكروا إذا سمعوا بنات الكورس في قاعة الرقص والصبية بائعي الصحف والخدم والنوبيين والسكارى الذين يترنحون أو حتى السيدات في تجمعاتهن الخاصة ينطقن العربية الفصحى؟ في الوقت نفسه. لم يكن أنطون سعيدا لإمكانية إهمال جمال اللغة العربية الأدبية ولم يرد بالتأكيد أن يكون مذنبا لإسهامه في إضعاف الفصحى التي كان يعتقد أنها الوسيط الوحيد المناسب للتعبير عن عظمة وفخامة المشاعر والأفكار. لذلك لجأ إلى استخدام ثلاثة مستويات من اللغة: المنطوقة (العامية) للشخصيات من الطبقة الدنيا والمكتوبة أو الأدبية (الفصحى) للطبقات العليا من المجتمع والتي – مع ذلك – ينبغي عليها أن تستخدم اللغة المنطوقة عندما تتحدث مع الفئة السابقة ولغة متوسطة، والتي سماها فصحى مخففة أو عامية مرتفعة لكي تستخدمها السيدات فيما بينهم.

لحسن الحظ في الحقيقة أن هذا الحل المزعج لم يتبعه كثيرون من كتاب المسرح على الرغم من أن مشكلة الحوار استمرت تواجه كتاب المسرح المصريين لأجيال قادمة. إنه لتقدير لفرح أنطون أنه كان مراعيا لأبعاد هذا الحل في ذلك الوقت المبكر من القرن. كان وراء موقفه بالطبع الافتراض الشائع أن العامية ليست وسيطا مناسبا للتراجيديا الرفيعة أو العاطفة السامية والرأي الذي لا يحظى بالقبول على هذا النطاق الشائع وهو أن العامية هي أكثر الوسائط طبيعية ومناسبة للكوميديا الجادة التي تتناول الأحداث المعاصرة.

إبراهيم رمزى

لم يتردد إبراهيم رمزى (١٨٨٤-١٩٤٩) مثل فرح أنطون فى استخدام العامية فى كوميدياته وهجائياته الاجتماعية ولكن باستثناء جزء واحد من مسرحية "الفجر الصادق" "*True Dawn*" التى كتبها فى ١٩٣٧[١٨] كتب مسرحياته الكوميدية بالعربية المنطوقة فى المسرحية بكاملها فى حين استخدم اللغة الفصحى فقط فى مسرحياته التاريخية ومسرحياته الجادة (الدراما البرجوازية). ومثل أنطون أيضا، كان رمزى رجلا متعلما تعليما جيدا. إن له خبرة مباشرة فى العروض الدرامية الأوروبية فى إنجلترا التى ذهب إليها فى ١٩٠٧ ليدرس الطب لكنه فى أثناء ذلك انتهى بدراسة العلوم الاجتماعية فى لندن. كانت مغامرته الأولى فى الكتابة المسرحية دراما تاريخية كتبها بعد عودته من إنجلترا بفترة من الزمن بعنوان "الحاكم بأمر الله" (١٩١٥) التى تتناول الخليفة الفاطمى *Fatimid Caliph* موضع الخلاف والذى يبدو أنه يفتن كتاب المسرح المصريين وليست – كما كان الاعتقاد لفترة طويلة حتى بواسطة باحثين ونقاد بارزين مثل محمد يوسف نجم ومحمد مندور – مسرحية "المعتمد بن عباد" وهى مسرحية تاريخية تدور حول بعض الأحداث الدرامية فى فترة متأخرة من التاريخ الإسلامى فى إسبانيا كتبها فى ١٨٩٣ سمى مؤلفنا، إبراهيم رمزى آخر والذى كان أيضا كاتبا مسرحيا ومترجما لكنه كان من جيل أقدم، تاريخ ميلاده ووفاته ١٨٦٧ و١٩٢٤.[١٩] بعيدا عن الحاجة الواضحة إلى التمييز بين هذين الكاتبين من أجل الدقة التاريخية ولكى نتفادى الدهشة التى لا مبرر لها إزاء الفارق الضخم فى المستوى بين عملى الكاتبين، من المهم أن نلاحظ حقيقة أن "جميع" مؤلفات كاتبنا سواء كانت دراما تاريخية أو كوميديا اجتماعية تدور أحداثها فى مصر وتعالج موضوعات تتصل بماضى مصر أو حاضرها. كان هذا بلا شك فى جزء منه تعبيرا عن رغبة إبراهيم رمزى فى خلق دراما "مصرية".

كان رمزى كاتبا غزير الإنتاج، كاتبا مسرحيا وروائيا ومقتبسا ومترجما ليس فقط للمسرحيات بل للأعمال فى التاريخ والاجتماع والأخلاق وحتى العلم. كان من بين كتاب المسرح الذين ترجم لهم شكسبير("الملك لير" *"King Lear"* و"ترويض المرأة سليطة اللسان" *"The Taming of the Shrew")* وشريدان *Sheridan* (" بيزارو" *("Pizarro"* وبرنارد شو (" قيصر وكليوباترا") *"Caesar and Cleopatra"* وإبسن (" عدو الشعب") *"An Enemy of the People"*. عندما نضع فى الحسبان أنه كان أيضا موظفا مدنيا منفرغا فى العديد من الوزارات وكان مشغولا لفترة بالصحافة، ندرك أنه لا بد قد أنتج بعض الكتابات فى عجلة ملحوظة. فى الحقيقة، انتقده برفق معاصره الكاتب المسرحى والناقد الموهوب محمد تيمور بسبب السرعة التى كان يخرج بها أعمالا أقل قيمة من مستوى كتابته المرتفع فى العادة[٢٠]. لقد ضاع كثير من أعمال رمزى الثرية والمتنوعة (بما فيها قاموس عربى/إنجليزى للعامية المصرية)[٢١] وكثير من إنتاجه (منه روايتان وخمس مسرحيات) لا يزال غير مطبوع[٢٢].

كتب رمزى – إلى جانب المسرحيات التى أعدها أو ترجمها – ست مسرحيات تاريخية وأربع كوميديات اجتماعية ودرامتين جادتين. كانت المسرحيات التاريخية – فضلا عن " الحاكم بأمر الله" (١٩١٥) – هـــى "أبطال المنصورة" *"The Heroes of Mansoura"* (١٩١٥) و"بنت الإخشيد" *Ikhshid's Daughter* (١٩١٦) و"البدوية " *"The Bedouin Maid"* (١٩١٨) (وهى عن فتاة من صعيد مصر وقع الخليفة الفاطمى الآمر بأحكام الله فى حبها) و"شاور بن مغير" *Shawir "ibn Mujir"* (شاور بن مغير، ١٩٣٨؟ وهو وزير آخر الخلفاء الفاطميين) و"إسماعيل الفاتح" *"Ismail the Conquerer* (١٩٣٧). جميع المسرحيات عن مصر الفاطمية أو الإخشيدية أو المملوكية فيما عدا المسرحية المذكورة فى الآخر، والتى تتناول التاريخ المصرى فى القرن التاسع عشر وبصفة خاصة فتح السودان بواسطة إسماعيل.

تتضمن الكوميديات الاجتماعية والهجائيات والفارسات *farces* والدرامات الجادة مسرحيات "دخول الحمام مش زى خروجه" *"Admission to the Baths is a lot less Difficult than Coming out of them"* (١٩١٥إلى ١٦) و"عقبال الحبايب" *"The Same to you , Friends"* و"أبو خونده" *"Abu Khawanda"* وكلا المسرحيتين (الأخيرتين) لا تزالان غير منشورتين لكنهما كتبتا فى ١٩٣١. والمسرحيات تتناول قضايا محلية مثل ارتفاع تكاليف الحياة والإغراءات الكارثية التى يتعرض لها أهل الريف السذج فى المدينة والحيل التى تلعب عليهم بواسطة أهل المدينة وخاصة شخصية الخاطبة التقليدية. وتتضمن الدرامات الجادة " صرخة الطفل " *"The Baby's Cry"* (كتبت فى ١٩٢٣ لكنها نشرت فى ١٩٣٨) وعملين لم ينشرا هما "بنت اليوم" *"The Woman of Today"* (كتبت فى ١٩٣١) و"الفجر الصادق" *"The True Dawn"* (١٩٣٧). تتعلق مسرحية "صرخة الطفل" بامرأة لم تنجب وليس لها عمل تؤديه، وهى متزوجة من محام مستغرق تماما فى عمله وتقيم علاقة غرامية مع ابن عم زوجها لكن زواجها ينقذ فى النهاية. موضوع المسرحية محاكمات الزواج الحديث الناتج من النقص فى تشغيل الزوجات المصريات الصغيرات اللاتى يهملهن أزواجهن. مسرحية "الفجر الصادق" دعوة للتكافؤ وخاصة فى العمر بين الزوج والزوجة مستخدمة كموضوع لها افتتان شابة عراقية متعلمة بأستاذ جامعى مصرى متحرر وإدراكهما فى النهاية – على الرغم من اهتماماتهما الفكرية المشتركة – أن زواجهما سيكون خطوة غير حكيمة نظرا للفجوة الكبيرة فى السن بينهما. تعالج مسرحية "بنت اليوم" قضايا مشابهة هى المشكلات التى تخلقها التغييرات فى وضع المرأة وتطلعاتها فى مصر الحديثة والصراع بين رغبة المرأة فى الحرية وقواعد ومواضعات *conventions* المجتمع الإسلامى. والقصة هى قصة شابة متلهفة على ممارسة حريتها التى اكتسبتها حديثا

ولكنها تواجه صراعا مع زوجها الغنى المحافظ الذى ينتمى إلى الريف. تتصالح الزوجة المتمردة فى النهاية مع حياتها ويهرب كل من الزوج والزوجة من إغراءات المدينة إلى سلام الريف وأمانه. لأن حوار هذه المسرحية بالعامية، فإن المؤلف ينجح فى أن يجعله أكثر تعبيرا عن شخصية المتكلم والنتيجة أنها ربما كانت أكثر درامية وأقل افتعالا من المسرحيات الأخرى التى تتعامل بطريقة مشابهة مع مشكلات المجتمع المصرى المعاصر.

إن المسرحيتين اللتين تكشفان المقدرة الدرامية لرمزى فى أحسن وأوضح حالاتها وتبينان مدى إسهامه فى تطوير الدراما العربية فى مصر هما الكوميديا من فصل واحد "دخول الحمام مش زى خروجه" والمسرحية التاريخية "أبطال المنصورة"، ويبدو أن كلا منهما كتب حوالى ١٩١٥، وهما المسرحيتان اللتان أنوى أن أناقشهما بالتفصيل.

مسرحية "دخول الحمام" والتى وصفت بحق بأنها أول كوميديا اجتماعية مصرية بحق وتامة النضج[٢٣] تدور أحداثها فى القاهرة فى حكم الخديوى إسماعيل لكن من الواضح أنها عن فترة الحرب العالمية الأولى عندما ارتفعت تكاليف الحياة فى مصر ارتفاعا كبيرا وضربت قطاعات المجتمع الفقيرة بشدة. يدور فعل المسرحية فى حى بولاق الفقير فى الحمام الشعبى الذى يديره أبو حسن الذى يعيش مع زوجته زينب فى مكان الحمام بمساعدة مساعده نشاشنى. أول شىء يلفت نظرنا فى المسرحية وهو ملمح نقابله فى أعمال أخرى للمؤلف نفسه هو الإرشادات المسرحية ذات التفصيلات الدقيقة والكاملة. نقابل فجأة مستوى من التعقيد يدهشنا. فكل شىء من شأنه أن يساعد المخرج على خشبة المسرح يقدمه المؤلف، فعلى

سبيل المثال يوصف الحمام الشعبى بأدق التفصيلات مثل نوع ووسيلة وطريقة الإضاءة والألوان الزرقاء والحمراء لفوط الحمام المتدلية من السقف. ليس من غير المحتمل فى هذا الشأن أن يكون رمزى قد تأثر بشو *Shaw* الذى ترجمه إلى العربية.

تفتتح المسرحية وأبو حسن جالس على "مصطبته" عند الفجر يدخن الشيشة محبطا وثائرا على الايام السيئة التى يعيشها، يحاول أن يوقظ مساعده من النوم الذى سقط فيه بسبب السأم الذى تسبب فيه قلة الزبائن. يقرر أبو حسن فجأة أن يبيع بعض معدات حمامه ليحصل على نقود ويأمر نشاشنى بنفاذ صبر أن يجمع الفوط والشيش والأشياء الأخرى. يحاول نشاشنى، وقد انزعج من احتمال فقده لعمله، أن يجعل رئيسه يتخلى عما يريده. يقول له رئيسه فى غضب وبصوت مزعج أن يفعل ما يؤمر به. الصياح يأتى بزينب إلى الشباك وتسأل ماذا يجرى. يطلب أبو حسن منها أن تسكت وأن تنتبه إلى شئونها لكنها تصر، غير خائفة، على أن يقول لها لماذا يبيع الفوط. من الواضح أنه يخطط ليشترى لنفسه شالا من الكشمير وزوجا جديدا من الأحذية ويرتدى القفطان والجلباب المسروقين من عميل سابق غنى وطربوشا غاليا ليحسن مظهره حتى يتمكن من العمل شاهد زور رسمى (شاهد زور رسمى أمام المحكمة الشرعية)، حيث إن هذه قد أثبتت أنها مهنة مجزية. فى البداية، تظهر كل من زوجته ومساعده القلق إزاء فكرة أن يخرق أبو حسن القانون ويعود إلى حياة الجريمة معرضا نفسه للخطر، لكنهما فى النهاية يستسلمان بعد أن حصلا على موافقته على أن يدعهما يديران الحمام فى غيابه ويجربان حظهما.

بعد انصرافه مباشرة، يأتى إلى الحمام عمدة هو أبو عويس وشيخ خفره عويلى، وقد وصلا حديثا من الريف وقد جذبهما – جزئيا – غناء زينب. كان

العمدة قد تسلم توا مبلغا كبيرا من المال مقابل محصول قطنه، وقد قرر هو وشيخ خفره أن يستحما قبل الذهاب لزيارة الوزير لشكره على مساعدته على خلع لقب "بك" عليه. يتحرك نشاشئى ليقبل يدى العمدة وهو سعيد لأن يرى زبائن أخيرا لكن العمدة الذى كان قد سمع كثيرا عن طرق رجال المدينة المخادعين فى الاحتيال على أهل الريف الأغنياء يشك فى أنه يحاول أن يسرقه ويأمر شيخ خفره أن يضربه علقة ساخنة. إلا أن هذا لا يردع نشاشئى اليائس الذى يصمم على ألا يدعهما ينصرفان من دون أن يستخدما الحمام. تظهر زينب على الضجة التى يحدثونها وترحب بالعمدة الذى فى البداية - بتفكير خرافى - يخشى أن تكون المرأة أحد الأرواح الشريرة التى تسكن الحمامات الشعبية بسبب تعبير معين استخدمه نشاشئى، لكنها سرعان ما تطمئنه - بأكثر الطرق إغراء - أنها إنسية وتستخدم حيلها النسوية فى أن تفتنه. أخيرا يوافق على أن يترك شيخ الخفر يدخل أولا مع نشاشئى ليستحم بينما ينتظر هو ليحرس ملابسه فى الظاهر، ولكن فى الحقيقة ليتحدث مع السيدة. تخبره زينب أنها ابنة مدير الحمام وأن أباها لن يعود حتى وقت متأخر من بعد الظهر. وتشرح أيضا أنها متزوجة لكن زوجها الذى لا تزال تحبه جدا، والذى يشبه العمدة بشكل غريب (لدرجة أنها ظنت أن العمدة هو زوجها عندما رأته لأول مرة) قد تركها بطريقة غامضة منذ سبع سنوات. بعد أن أشبعت كلماتها غروره، يغازلها العمدة مقارنا إياها - لصالحها - بنساء قريته الحمقاوات. لكنها تصده برفق ودلال وتخبره أنه يمكنه أن يستمتع بها فقط بصفتها زوجته الشرعية وبما أنها لا تزال متزوجة زواجا شرعيا من رجل آخر يتفقان على أن يذهبا إلى القاضى ويدعى هو أنه زوجها، وقد عاد بعد طول غيابه وهو مستعد الآن أن يمنحها الطلاق اللازم حتى تستطيع أن تتزوج أبا عويس. فى هذه اللحظة المناسبة، يصل أبو حسن مرتديا ملابسه الأنيقة التى حصل عليها حديثا

يصاحبه أخو زينب الذى يعمل حاجب محكمة. تجعل زينب أبا عويس يصدق أن أبا حسن هو القاضى الذى جاء إلى الحمام كما يفعل أحيانا، وأنهما ربما يحصلان على ورقة الطلاق اللازمة منه على الفور. فى الوقت نفسه، تتحدث سرا مع زوجها شارحة له خطتها التى يبدأ فى أن يساعدها على تنفيذها. تمسك بالعمدة وتتوسل إلي "القاضى" أن يمنحها الطلاق من الرجل الذى هجرها لأكثر من سبع سنوات. يعطى أبو حسن لقصة زينب أذنا متعاطفة ويمنحها الطلاق. وتطلب أيضا الجزء المتأخر من مهرها ونفقة وتعويضا عن فترة غياب زوجها كلها وفى النهاية تطلب مبلغا ضخما من المال حتى يكون على أبى عويس أن يدفع ليس فقط ثمن محصول قطنه، بل وملابسه الجديدة التى اشتراها توا من القاهرة. يبدأ أن يتكشف له بالتدريج أن ما بدأ كتمثيل من جانب زينب يتطور الآن إلى محاولة جادة لتسلبه ماله. إلا أنه عندما يبدأ فى إنكار أنه زوجها، يهدده القاضى (أبو حسن) بالعقوبة الأليمة وهى أن يلقى به فى المياه التى تغلى فى الحمام إذا اتضح أنه كاذب فى قسمه. يبتلع العمدة المرعوب فورا كلماته وهو شاكر جدا لأنه سمح له أن يهرب حيا. يلقى بملابسه الجديدة إلى زينب وتضرب "فردة" حذائه نشاشئى الذى كان يطلب "بقشيشا". يفزع أبو عويس من فكرة أن امرأة من القاهرة قد خدعته، وهو الذى كان طول الوقت حذرا من مثل هذه الألاعيب. يندفع خارجا من الحمام يصحبه شيخ الخفر المذهول الذى خرج لتوه نظيفا سعيدا راضيا ومادحا هذا الحمام الرائع. تنتهى المسرحية بأغنية تشرح أن فى مثل هذه الأيام الصعبة على الفقراء أن يعيشوا على حساب الحمقى.

هذه مسرحية مكتوبة بجودة فائقة لا تبدو أى كلمة فيها فى غير موضعها. وعلى الرغم من أن المسرحية مضحكة بدرجة هائلة معظم الوقت، فإن المـــؤلف لا يغيب عنه غرضه الساخر. من بين الأهداف موضع نقده التضخم الذى سببته

الحرب الذى دفع الناس إلى اللجوء إلى الجريمة والنصب لكى يعيشوا والفساد فى عمل المحاكم وجيش "شهود الزور الرسميين" المستعدين للشهادة فى أى شىء مقابل مكافأة صغيرة (يشير أبو حسن إلى شخص يعرفه جمع ثروة كبيرة بهذه الطريقة ولهذا السبب قرر أن يتخذها وظيفة طول الوقت). مثل هؤلاء الشهود يستأجرهم الأوصياء غير الأمناء والأوصياء القانونيون والمطلقون الأثرياء الذين – فى محاولة للهروب من دفع النفقة لزوجاتهم السابقة – يظهرون فى المحكمة حفاة الأقدام يلبسون رقعا بالية. (ص ٩٥)[٢٤] يقول أبو عويس إن فى قريته حوالى ثلاثين أو أربعين رجلا يعملون عنده مستعدين أن يشهدوا زورا فى أى وقت فى أى قضية يشاء (ص ١٠٥). كما يهزأ المؤلف بالطريقة التى يطبق بها القضاة القانون على نحو ميكانيكى مهما كان ذلك لامعقولا ولا يرتبط بظروف القضية. تدعى زينب أنها حامل ولذلك تطلب من القاضى، وتمنح نفقة إعاشة للطفل الذى لم يولد من زوجها الذى طلقها حتى رغم أنها تقول إنه تركها لسنوات كثيرة! ولكن بعيدا عن صعوبة الحصول على طلاق من زوج غائب[٢٥]، فإن الموضوع الأكبر للسخرية هو الظاهرة المشهورة للعمدة الذى – بعد أن يبيع محصول قطنه – يذهب إلى العاصمة ليقضى وقتا ممتعا وينتهى به الحال، وقد سلبت نقوده بالخديعة بواسطة كل أنواع النصابين الناعمين فى المدينة والذين يصدقهم الناس، والذين يتربصون للانقضاض على مثل هذه الفريسة السهلة. لقد سبق أن قابلناه فى القصة النثرية فى اللوحة الشخصية النابضة بالحياة التى رسمها محمد المويلحى فى "حديث عيسى بن هشام" (١٩٠٧).

المسرحية، والتى يفترض أن تستغرق ساعة وربعا فى التمثيل، ليست مقسمة إلى فصول أو مشاهد. الأحداث منظمة بعناية كبيرة والعقدة محبوكة بشكل محكم حتى إن الجمهور معد لتصديق المجرى الذى ستأخذه الأحداث.

كل المعلومات الضرورية تنقل إلينا بطريقة غير مباشرة فى مجرى الحوار الذى يبدو طبيعيا وتلقائيا. إننا نعطى لمحة عن ماضى أبى حسن الخالى من مراعاة الضمير (ص ٩٨) لإعدادنا لسلوكه التالى الذى ينطوى على الغش. ويقال لنا أيضا إنه أجبر زينبا على أن تخدع عميلا ثريا فى الماضى (ص ٩٦) لذلك فنحن لا نجد سلوكها حيال أبى عويس غير قابل للتفسير تماما. عندما يرتدى أبو حسن ملابس وثيرة يبدو مثيرا للإعجاب لدرجة أن حتى مساعده نشاشنى يعتقد أنه يشبه القاضى (ص ٩٨). لذلك ليس من غير المصدق أن يكون أبو عويس مستعدا لقبول تأكيد زينب أنه القاضى. فى الوقت نفسه وفى محاولة لأن تحدث انطباعا جيدا لدى زبونها الجديد، تطلب زينب من نشاشنى أن يذهب ليعد دورة المياه الخاصة التى يستخدمها القاضى عادة عندما يأتى إلى الحمام لأبى عويس وصاحبه؛ إذ إن الوقت لا يزال مبكرا جدا فى الصباح بحيث لا يأتى فيه القاضى والنتيجة هى أن أبا عويس مستعد لتصديق زينب عندما تدعى فيما بعد أن القاضى وصل مع حاجبه.

الأغنيات القليلة التى نجدها فى المسرحية تؤدى وظيفة بشكل صارم. لقد انتقلنا الآن بعيدا عن عالم الكوميديا الموسيقية حيث تقدم الحبكة ذريعة للغناء. المسرحية لا تحتوى على أكثر من ثلاث أغنيات، اثنتان منها قصيرتان جدا. تحدث الأغنية الأولى والأطول مبكرا فى القصة عند النقطة التى يترك فيها نشاشنى وحده على خشبة المسرح يفكر فى حظه العاثر. إنه يشكو فى أغنيته من الأوقات العصيبة وغلاء المعيشة وفقره وجوعه ويصلى لله لكى يفك الكرب. الأغنية الثانية هى مقطع من خمسة سطور تغنيها زينب. إنها عويل امرأة تركها حبيبها لأكثر من سبع سنين. يسمعها أبوعويس وهى تغنى ولسذاجته يعتقد أنه الصوت الجميل للمغنية المشهورة ألمظ، ولذلك يتشجع لدخول الحمام أملا فى أن يشاهد ألمظ العظيمة نفسها. فى الوقت نفسه، تستفيد زينب من الأغنية عندما تخبره أنها تغنى

على محنتها الحزينة وهى هجر زوجها لها لهذه المدة الطويلة. تحدث الأغنية الأخيرة عند نهاية المسرحية بالضبط. إنها تلخيص موجز للموقف بواسطة زينب وأبى حسن ومساعده وتعليق على فعل المسرحية وهو أن الفقير فى هذه الأيام الصعبة يحيا فقط على افتراس الأحمق والساذج.

تنبع الفكاهة فى المسرحية من تنويعة ثرية من المصادر تتراوح بين الشخصية والموقف واللعب بالألفاظ وسوء نطق الكلمات والسخرية الشاملة. إن أبا عويس قلق إلى حد المرض لكى لا يخدعه أى نصاب من القاهرة، ومع ذلك يسقط فريسة سهلة لألاعيب امرأة من القاهرة تكتشف نقطة ضعفه القاتلة محولة قابليته للوقوع فريسة مفاتن المرأة لصالحها تماما وهكذا تسرق منه مئات الجنيهات الكثيرة التى كانت معه:

نشاشئى مرحب يا سعادة البيه. إيدك أبوسها.

عويس ابعد يا واد بلا نصب! انت عينك من الخاتم اياك.

عويلى حوش ايدك يا جدع بلاش أونطه.

عويس دول فاكرين اننا بقى من الريف قال يعنى. وبينضحك علينا. عجايب على ولاد مصر يا اخواتى.

نشاشئى ليه يا سعادة البيه. نصب ايه. ايه جرى. أنا كان بدى أبوس ايديك من فرحتى وربنا يعلم.

عويس ابعد يا واد خليك فى حالك.

نشاشئى طيب يا سيدى حقك على. خلينى أبوس راسك بدل

إيدك عشان أوريلك إنى ما أقصدش حاجه وحشه.

عويس الراجل ده مش ناوى على خير. رنه يا واد يا عويلى

رنه.

عويلى (يضربه بعصاه على ظهره الذى يغطيه الفوط)

ابعد يا حرامى.

نشاشنى يادى الداهيا السودا! بقى يا ربى ماتبعت لناش أى

حاجه كويسه من غير ما تخلينا ندفع تمنها؟

عويس شوف يا عويلى شوف. الواد قال بده يسرق العمة وأنا

لسه شاريها م الفحامين! انت فاكر انى عمدة عبيط من

بتوع اليوم يعنى والا...

نشاشنى طيب يا سيدى حقك على. آدى رجلك أبوسها. معلهش

بس خش استحمى. "على وشك أن يقبل ركبة عويس".

عويس عويلى!

عويلى "يضرب نشاشنى على ظهره" سيب المركوب يا ابن

المركوب. دا احنا لسه دافعين فيه الريال أبو طره.

نشاشنى يا اخوانا يا مسلمين! يا أهل البيت!

عويس أهل البيت؟ هو الحمام ده ساكناه الأرواح؟

نشاشنى جاى! فى عرضكم ... بس قولوا لى أعمل ايه.

ما عليهش يا سيدى حقك على " يربت على كتف

عويس "بس استحمى. ديده الصباح المزفت ده.

ما عليهش. بس ياالله خش استحمى. خش اقلع.

ادى مقصوره علشان سعادتك.

عويس أخش أقلع وليه ما أقلعش فى المغطس. عجايب! انتو

ما عندكوش كرسى ينحط جنب المغطس! والا طشت

حمام نحط عليه ثيابنا. دا حمام ايه اللى زى البرك.

نشاشنى يا سيدى ولما هدومك تتعاص والا تتبل من بواخ

المغطس ديهده. كراسى ليه فى الحمام كمان.

عويس تتبل أحسن ما تتسرق هى وتمن القطن كله. والا ايه

يا عويلى.

نشاشنى يا سيدى احنا محناش حرامية. احنا ناس على باب الله

آدى مفتاح الصندوق بتاع الامانات حط فيه اللى عاوزه عويس عجايب!
(إلى عويلى) قال الواد بده يضحك علينا!

نشاشنى إيه اللى مخليك تفتكر كده يا سعادة البيه؟

عويس ولما يجى اللى يجى ياخد الصندوق باللى فيه.

عويلى بقى ياواد انت بدك تستغفنا دا احنا نستغف عشرة زيك.

نشاشئى والله يا معلم الصندوق مسمر فى المصطبة. الله. طيب

خلى سيدنا ده يقعد على الهدوم لما تطلع سعادتك م

الحمام.

عويل اقعد عليهم. لهو انا حطلع منهم كتاكيت. يا واد ماتكلم

عدل.

نشاشئى بلا مؤاخذة يا سيدنا. قصدى بلا قافية تقعد جنابك

جنبهم لما يطلع البيه من الحمام.

عويلى وأنا مش بدى استحمى والا ايه. دا انا اللى جايب سعادة

البيه هنا وبدنا نلحق نقابل الباشا قبل ما يخرج من

الديوان مش كده والا ايه؟

عويس طبعا لأ. ما أقدرش أروح له لوحدى.

نشاشئ طيب خش انت قبله. وسعادة البيه يحرس هدومك.

عويس آه يا قليل الحيا. أقعد أنا أحرس هدوم الخدام آه يا نارى

لو كنت فى البلد لكنت أوريك شغلك يا قبيح ولا كان

الدبان الازرق يعرف لك جره.

نشاشئى جاى يا مسلمين يا اخوانا! انتم انس والا جن. أنا

صبرى نفد.

عويس اوعى يكون بده يطلع علينا عفاريت الحمام. أنا سمعته

من شويه بينده عليهم. يالله بنا ياواد لحسن بعدين ما

يجراش لنا طيب. دول ناس مخاويين الجن. أنا عارف

ان الحمامات دى ساكناها العفاريت.

نشاشئى (يمسكهما من ملابسهما) رايحين فين يا ناس ما تخشوا

تستحموا. طيب نجيب لكم كراسى م القهوة. بس خشوا

استحموا ماتشمتوش فينا المعلم.

عويس وقعنا يا واد يا عويلى! وقعنا وراحت علينا! وانا حاسس

ان عفاريت الحمام ماشيه واهى بتفتح الابواب! سامع.

(ينصت)

عويلى أنا سامع حس كده. تكونش المزيرة.

(تدخل زينب من الباب وقد لفت جسمها بعباءة خفيفة)

عويس أهى جت! أهى جت! بسم الله الرحمن الرحيم.

(يندفع الرجلان ويختبئان خلف الأريكة. عندما

يرى عويس زينبا بظل يقوم ويقعد مختلسا النظر

إليها من خلف جانب الأريكة بينما يكون عويلى فى

حالة ذعر).

زينب عواف عليكم!

(عويس يظل صامتا)

عويلى ماترد يا سعادة العمدة لحسن ما يجراش لنا طيب.

زينب عواف يا سعادة العمدة.

عويس دى باين عليها جنية مسلمة.

زينب عواف يا سعادة العمدة. يوه.

نشاشنى ماترد يا راجل.

عويلى "فى ذعر" رد يا سيدنا العمدة.

زينب انت ليه ما بتردش. لا هو أنا باكل الناس. والا ايه.

"تضحك بينما يظل عويس ينظر إليها فى حذر.

تذهب إليه وتمسكه من يده." تعالى ما تخافش.

عويس (يخرج من تحت الأريكة) عواف يا ستى. الله يعافيك بس أنا فى عرضك ما تعمليش فى حاجة. أنا راجل أبو عيال وجاى أقابل الباشا الناظر وأشكر له على البهوية. وجيت أستحمى وأتوضا. لحسن امبارح نمت وحصل ما حصل وانت عارفه ما يصحش الواحد يقابل

الحكام جنب.

زينب (تضحك برفق) طيب وليه ما انتش راضى تخش

الحمام علشان ما تلحق.

عويس خايف من الواد ده. أنا معايه تمن القطن ويمكن يوزه

الشيطان والا حاجة.

زينب يا سلام ودا يجرى. والا كنت أديله بالشبشب.

عويس دا يا ستي كان بده يسرق الخاتم والمركوب والعمة.

زينب مش عيب يا واد يا نشاشئى واحد عمدة أمير من

الأكابر يجى عندك، بدك تعمل فيه كده.

نشاشئى والله يا ستى أنا كان قصدى أبوس ايديه ورجليه من

فرحتى واستسمحه، وأبوس رأسه كمان، . واعمل الواجب.

عويس تعمل الواجب! واجب ايه! شايف يا عويلى.

عويلى (غير متأكد طوال هذا الوقت ما إذا كانت زينب إنسا

أم جنا وينصت بانتباه شديد إلى المحادثة)

فضك يا واد من البكش ده.

عويس بقى يا ستى ولاد مصر يفتكروا ان كل العمد هبل ولا

يفهموش النكتة.

زينب حقك على يا سعادة البيه. امش يا واد يا نشاشئى حضر

الحمام وخليهم يحطم هدومهم وتمن القطن فى الدركة.

واديهم مفتاحها ونضف لهم الخلوة الكبيرة بتاعة سيدنا

القاضى قبل ما يجى. (تجلس على الأريكة)

نشاشئى حاضر يا ستى. انت والنبى وشك أزهر. " يخرج "

عويس بقى يا ستى انت منتش من اخواننا.

زينب (ضاحكة) هى هى هئ من قال لك كده. دنا بنت صاحب

الحمام.

عويس بنت صاحب الحمام؟ انت اللى كنت بتغنى وحسك كده

زى البلبل.

زينب يا سلام! عجبك حسى!

عويس عجبنى قوى قوى! انت كنت بتقولى موال يوقع الطير.

زين يا سلام يا بيه. والنبى انت كلامك حلو وذوق. ربنا ما

يحرمناش منك.

عويس والنبى كنت بتقول ايه.

زينب كنت بقول موال على نفسى.

عويس وحياة عيونك تغنيه. غنيه وحياة اللى ربنا هناه بجمالك

الله.الله. يا عينى يا سيدى.اللى الواحد ما يسمع فى
البلد الا حس البقر والجاموس. الله يقطع الريف واللى
يجى منه. الله. الله. بقى انت يا مليحة بنت صاحب
الحمام.

زين أيوه يا سيدى.

عويس وفين هو امال.

زينب راح بيت القاضى.

عويس واسم الكريمة ايه؟

زينب محسوبتك زينب.

عوي عاشت الاسامى.

عويلى والله حاجة حلوة قوى يا سعادة البيه.

عويس (ملتفتا نحوه بشئ من الغضب) خش انت يا واد اقلع
هدومك واستحمى. أنا ححرس لك الهدوم لما تطلع.
(مشيرا إليه بعصاه فيخرج عويلى ويختفى داخل الحمام)
يا سلام يا سلام. وانت يا ستى قاعده هنا بتعملى إيه!
فين امك؟

زينب تعيش انت.

عويس عشت! والله انا كمان امى ماتت.

زينب البقية فى حياتك.

عويس الله يبقى حياتك. ها. امال الواد النشاشئى دا مين؟

زينب ده صبى الحمام. واد اهبل عبيط ما يفهمش حاجة.

عويس ها. بقى عبيط! وقاعدة يا اختى مع مين كده جوه

البيت؟

زينب قاعدة لوحدى يا سعادة البيه. أبويا ما يجيش الا العصر

وما اقدرش انزل هنا دى الوقت لحسن الساعة دى

الحمام علشان الرجالة. بس انا شفتك من الشيش. قلبى

اتولع فى حبك وجيت علشان اتملى بك... افتكرتك

جوزى رجع لى. عيونك حلوه قوى زيه.

(ص ١٠٢-٩٩)

فى أثناء الشجار بين العمدة وعامل الحمام يطلب الأخير – من غضبه من الزبائن الجدد – العون من "أهل البيت" (أى أعضاء عائلة النبى الشريفة)، لكن العمدة كما رأينا يفهم التعبير ليعنى الأرواح الشريرة التى تسكن المنزل وعندما تظهر زينب فى المشهد يفزع منها معتقدا أنها مخلوق خارق للطبيعة (مما يبهج الجمهور) ويختبئ منها خوفا من أن تؤذيه. تطمئنه أنها إنسان فقط لكن – وهو ما

سيعرفه حالا – يتضح أنها ليست أقل ضررا له من أى روح شريرة. عندما يلعب أبو حسن الأمى دور القاضى يحاول أن يرفع من مستوى كلامه بإدخال ما يعتقد أنها تعبيرات عربية فصحى، وهكذا أمدنا بمصدر ثرى للفكاهة اللفظية. ولكن ربما كان العنصر الصارخ فى هذه الكوميديا المتميزة شخصية زينب التى هى إحدى أكثر لوحات المرأة المصرية "البلدى" (المرأة التقليدية من الطبقة الدنيا فى المدينة) خلودا. فى حين أنها عون لا يقدر بمال لزوجها فهى لا ترهبه ولا تؤثر فيها كلماته الغليظة بسهولة. إنها غير مصقولة ***earthy*** وغزلة "دلوعة" ***coquettish*** وسليطة اللسان وواسعة الحيلة وتعرف بغريزة لا تخطئ كيف تحصل على ما تريد. بينما تظل فى كل ذرة منها أنثى مصرية مسلمة، فهى بسهولة أقوى وأكثر شخصيات المسرحية كلها سيطرة. لا عجب أن المسرحية حققت نجاحا أينما قدمت كما يقول زكى طليمات فى مقدمته للنسخة المطبوعة للمسرحية التى نشرت فى ١٩٢٤.[٢٦] من المهم أن معاصر رمزى الموهوب محمد تيمور قال يثنى عليه" يكفى مدحا لرمزى أنه كتب مسرحية "دخول الحمام"[٢٧] لم يكتب مصرى آخر مسرحية مثلها: كوميديا شخصياتها مصورة تصويرا كاملا و محللة بعمق"[٢٨]. فى الحقيقة، استطاع رمزى أن يترك بصمته على اللغة العربية من خلال هذه المسرحية لأن من الصعوبة البالغة أن نذكر التعبير العامى الذى أعطى للمسرحية عنوانها دون أن يخطر على بالنا فعل المسرحية وحبكتها.

إن رمزى باختياره العامية كلغة الحوار فى مسرحية "دخول الحمام" قد قدم حلا محكما لكنه شجاع لمشكلة ازدواج اللغة (والذى عذب كثيرا من كتاب المسرح الذين يكتبون بالعربية) وبهذا فهو يخلق بسهولة تأثيرا بصدق الشخصيات ومشابهتها للواقع. وبالطبع بسبب العالم اللغوى المتجانس بدرجة كبيرة الذى تسكنه شخصياته – بخلاف عالم فرح أنطون – لم يشعر بالحاجة إلى خلق أكثر من

مستوى واحد من الخطاب *discourse*. إن الشخصيات القاهرية تنتمى إلى أدنى طبقات المجتمع التى لا نستطيع أن نتوقع منها – حتى لو مددنا خيالنا كثيرا – أن تتواصل بالعربية الفصحى والشيء نفسه صحيح على وجه التقريب بالنسبة إلى العمدة غيرالمتعلم، وإن كان غنيا ورجله من القرية. عندما يقدم صاحب الحمام نفسه على أنه قاضى شرعى فإن الطبيعى أن نتوقع منه اللغة القانونية للشريعة الإسلامية. من هنا كانت الحاجة إلى مراعاة قواعد اللغة العربية الفصحى التى يخرقها الممثل معظم الوقت مما ينتج عنه ضحك صاخب. فى المسرحية الثانية التى سنناقشها لرمزى "أبطال المنصورة"، اختار الكاتب المسرحى العربية الفصحى كوسيطه اللغوى. "أبطال المنصورة" دراما تاريخية تدور أحداثها فى العصور الوسطى وتتناول أحداث الحرب الصليبية السادسة التى قادها لويس التاسع ***Louis IX*** ملك فرنسا عام ١٢٤٨. فالشخصيات بناء على ذلك تأتى إما من التاريخ الإسلامى، وإما من التاريخ الأوروبى فى العصور الوسطى لذلك لا تنشأ مشكلة إحداث الإيهام بالواقع المصرى المعاصر. فى مقالة نشرت فى ١٩٢٤[٢٩]، كتب رمزى عن لغة الحوار فى الدراما:

"اللغة العربية المنطوقة يجب أن تكون لغة المسرحيات الحديثة بصرف النظر عن نوع الشخصية التى تتكلم لأن من الواضح أن هناك فى العربية المنطوقة اليوم مستويات ولهجات وتعبيرات مختلفة. فبعض هذه فى الحقيقة – باستثناء التصريف *inflections* يشبه اللغة المكتوبة/ الأدبية اعتمادا على الموقف والعادات وشخصية المتكلم ودرجة إدراكه ومدى تعليمه. أما عن جعل الصفوة تستخدم العربية الأدبية والخدم يستخدمون اللغة المنطوقة وهكذا فهذه حيلة تافهة، أكذوبة غير مقبولة لا تتحملها خشبة المسرح. لكن إذا حدث وكانت المسرحية تاريخية تتناول الأزمنة القديمة أو إذا كانت عن شعوب بعيدة مثل الشعب الصينى أو الروسى

أو الإنجليزى وكانت دراما جادة، فإن اللغة واجبة الاستخدام هى اللغة العربية الأدبية؛ لأنها ستساعد على إعطاء المعنى وضوحا أكبر وتعريفا أدق ولأن العربية المنطوقة قد تفسد الغرض الجاد للدراما الأجنبية بسبب خصائصها المحلية".

من الواضح أن رمزى قد شعر أن وضع الموضوع على مسافة ما سواء كانت زمنية أو مكانية جعل من الأسهل على الجمهور أن يقبل المواضعات الدرامية ومكنه من الاستجابة إلى رجل فرنسى، وبالتأكيد رجل فرنسى من العصور الوسطى يعبر عن نفسه بالعربية الفصحى دون الإحساس بأى غرابة فى الموقف.

إلا أن من الخطأ أن نفترض أن مسرحية "أبطال المنصورة" هى مسرحية تاريخية صرف بدون ارتباط كبير بمصر المعاصرة فى ذلك الوقت. إنها إلى حد بعيد عمل لرجل وطنى مصرى - وكما يخبرنا المؤلف نفسه فى مقدمة النسخة المطبوعة - المسرحية استلهمت المشاعر والأحداث الوطنية من التاريخ المصرى والتى أدت إلى أن يغير البريطانيون الحاكم (الخديوى) قسرا دون أى اعتبار لمشاعر الشعب المصرى. أعلنت بريطانيا - إثر إعلان الحرب على تركيا فى سبتمبر ١٩١٤ - الحماية على مصر فى ١٨ ديسمبر ١٩١٤ منحية الخديوى عباس الموالى للعثمانيين عن الحكم مستبدلة إياه بحسين كامل الأكثر انقيادا كسلطان على مصر. وطبقا للمؤلف، لم يسمح بعرض المسرحية حتى ١٩١٨ عندما حصلت فرقة عبد الرحمن رشدى على موافقة من الرقيب لتقدمها فى عاصمة الإقليم المنصورة[٣٠]. وقد أثنى على المسرحية شخصيات بارزة فى مصر مثل مؤسس بنك مصر طلعت حرب باشا ومحمد حسين هيكل لمناصرتها للقضية الوطنية[٣١].

تنقسم مسرحية "أبطال المنصورة" إلى أربعة فصول لكن الفصول غير مقسمة إلى مشاهد. وكما رأينا فى مسرحية رمزى الأخرى، فإن الإرشادات المسرحية مفصلة تفصيلا كبيرا للغاية حتى إنها أكثر مما فى مسرحية "دخول الحمام" وخاصة فى الأمور المتعلقة بالديكورات على خشبة المسرح والملابس التى ترتديها كل شخصية (انظر الصفحات ٢٨ إلى ٩ عن ملابس شجرة الدر.)[٣٢] يدور الفصل الأول فى القصر الملكى فى المنصورة بعد غزو الصليبيين بقيادة لويس التاسع الذى يستولى على مدينة دمياط بوقت قصير. تجتمع الحاشية والنبلاء وقادة الجيش فى الإيوان (غرفة الدولة) قلقين على الحالة الصحية للسلطان المريض بشكل خطير. لقد تم استدعاء كثير منهم بواسطة الملكة شجرة الدر لسبب عاجل لم تفصح عنه. الآخرون يراقبون حالة السلطان ويقضون الوقت فى لعب الشطرنج أو قراءة القرآن الكريم أو الانخراط فى الحديث. الجو متوتر. أقطاى القائد الثانى للجيش يسأل سهيلا خصى الملكة وكاتبها عن أنباء حول صحة السلطان. عندما يعلم أقطاى أن طبيبه هبة الله قد فرغ توا من رعايته وتدليك جسمه بالمرهم يعبر عن قلقه لأن هذا الطبيب يعالج السلطان وهو ابن رجل صليبى فرنسى قتل فى معركة حربية. إلا أنهم يؤكدون له أن هبة الله كان هو الطبيب الخاص للسلطان لسنوات كثيرة وكان يسافر معه أينما ذهب وأن الجميع يثقون به. لكننا نعلم من المحادثة التى تلى بعض الحقائق التى تعدنا لما سوف يحدث فيما بعد: فعلى سبيل المثال، هبة الله يحب أخت الملكة صفية حبا عظيما وكان قد طلب يدها من السلطان دون نجاح، أنه منذ سبع عشرة سنة خلت كان يحب سيدة حبا يائسا ومن جانب واحد أصبحت فيما بعد زوجة أقطاى. حقيقة مهمة أخرى نعلمها هى أن صفية قد أخذت توا رهينة بواسطة الفرنسيين، وهى فى طريق عودتها من سوريا. يبدو أن الأنباء أزعجت بيبرس كبير أمراء المماليك، والذى – كما سنرى

فيما بعد – يحبها حبا جما إلا أنه يتفادى إظهار مشاعره فى هذا الأمر. من ناحية أخرى، يعلن بيبرس بوضوح كاف سخطه لوجود رئيس أركان الجيش الأمير فخر الدين الذى يعتبره مسئولا عن استسلام مدينة دمياط أمام الفرنسيين وانسحاب قواته إلى المنصورة. إنه يتهمه بالجبن مثيرا شجارا يحاول أصدقاؤهما أن يوقفوه. إلا أن ظهور الملكة يضع حدا للجدال. إن حديثها يوبخهما لمهاجمتهما أحدهما الآخر فى الوقت الذى غزاهم فيه عدوهم توا. إن فخر الدين فى الحقيقة صديق عزيز جدا لبيبرس لكن على الرغم من صداقته الحميمة فإن الأخير فى مثل هذه القضية القومية المهمة لم يتردد فى قتاله لأنه أولا وأخيرا رجل مبادئ. إلا أنه – على خلاف السلطان والملكة – لم يكن يعلم أن الاستسلام كان نتيجة عملية خيانة نتج عنها معلومات زائفة أعطيت حول أماكن القوات الفرنسية، وأن فخر الدين تصرف بتلك الطريقة لينقذ مليكه ومدينة المنصورة. بعد إزالة سوء الفهم هذا، تشرح الملكة بطريقة رجال السياسة غير المباشرة سبب استدعائها لعلية القوم: لقد مات الملك دون أن يعين خليفة له من عائلته وهى الآن تطلب نصيحتهم. يقترحون أن تخلف هى زوجها كملكة لهم لكنها ترفض العرض بحزم على أساس أنها لا ترى أن من الصواب لأمة مسلمة أن تحكمها امرأة. يظهر بيبرس فى أثناء المناقشة كقائد مطبوع واقتراحه هو أنه بالنظر إلى ظروف الحرب الصعبة يجب تعيين ابن السلطان طوران شاه (رغم ضعف شخصيته) سلطانا، ولكن بما أن الأمر يستغرق أربعة أشهر لكى يصل المبعوث إليه فى بلاد ما بين النهرين ويعود معه فيجب جعل موت السلطان سرا لكى لا تكون للأخبار تأثير يثبط من روح الأمة فى أثناء الحرب. يجب على الملكة فى الوقت نفسه أن تدير شئون الدولة بمشورتهم.

فى الفصل الثانى يتغير المنظر من البلاط الملكى إلى عزبة فى فارسكور يملكها الشيخ برنار. التناقض بين البلاط الملكى الثرى المتألق وبساطة مسكن

القرية صارخ إلى حد بعيد. برنار رجل فرنسى فى السبعين من عمره خدم فى أثناء الحرب الصليبية الماضية وأسره المسلمون، لكنه استطاع أن يهرب ويختبئ فى أحد الأديرة. وكان يعيش فى الثلاثين عاما الأخيرة فى مزرعة فى مصر ويتبع طرق الحياة المصرية فى ظاهر سلوكه فى الوقت الذى ظل فيه مخلصا بدرجة كبيرة لوطنه الأم. كان يساعده فى إدارة مزرعته مريم / مارى وكانت فى السادسة عشرة من العمر وقد جعلوها تعتقد أنها ابنته. لقد كانت هى التى أعطت المعلومات الزائفة عن تحركات القوات الفرنسية بناء على أوامر برنار إلى فخر الدين، وهكذا مكنتهم من الإستيلاء على دمياط دون قتال. برنار ينتظر فى قلق زيارة الطبيب هبة الله الأسبوعية واسمه الحقيقى فيليب، والذى هو فى الحقيقة جاسوس يمد برنار بالمعلومات المفيدة لينقلها إلى الفرنسيين. يفضى برنار إلى مريم بسر أصوله الحقيقية وخلفيته المبكرة وكذلك نيته فى العودة إلى فرنسا مع الملك المنتصر تاركا إياها فى رعاية فيليب. مريم - التى أصابتها خيبة الأمل والغضب من فكرة أن يتركها الرجل الذى كانت تنظر إليه كأبيها - تعترف بأنها أحست بالذنب قليلا عندما ضللت القائد المسلم عن عمد. يزعج هذا برنار الذى ينفجر غضبا لاعنا رابطة القرابة لكونها قوية على هذا النحو وهذا يعدنا للمعلومات التى سنتلقاها فيما بعد بشأن الأب الحقيقى لمريم. يصل هبة الله /فيليب لينقل أنباء الموت الوشيك للسلطان. نعلم من الحوار أن برنار كان يمد الطبيب بالمرهم الذى كان يعالج به السلطان. نعلم أيضا أن برنار فى أثناء رجولته المبكرة كان يعمل فى البلاط الفرنسى يخدم الملكة الأم وأنه كان يعرف ابنها الملك لويس وأنه ينتظر أن يزوره جلالته وهو فى طريقه إلى المنصورة وهو يخطط ليطلب منه أن يكافئ فيليب عن خدماته. يقول فيليب إن أعظم شيء يطلبه فى الحياة هو أن يسمحوا له بأن يتزوج المرأة التى يحبها، صفية أخت الملكة المصرية، والتى يعلم أن الفرنسيين

قد أسروها. ينصحه برنار أن يكف عن التفكير فى مثل هذا الأمر الذى لا أمل فيه، إذ إن الأمير دارتوا *Prince D'Artois* أخا الملك مهتم أيضا بها وقد عهد الملك إليه بمهمة إعادتها إلى أختها. إلا أنه – بسبب افتتانه بها – قد عصى الملك وأحضرها سرا إلى بيت برنار كأسيرته حتى تنتهى الحرب. يهدد فيليب – وقد أحس أن برنار لا يجرؤ على عصيان الأمير خوفا على حياته – بإخبار الملك لويس ويرد برنار فورا بالتهديد بكشف فيليب لبيبرس والمسلمين. نكتشف بهذه الطريقة مزيدا من الحقائق حول ماضى فيليب المشين: حبه الذى لا أمل فيه للمرأة النبيلة المسلمة (التى تزوجت أقطاى فيما بعد) قبل ذلك بسبعة عشر عاما وامتعاضه منها، ومن زوجها الذى دفعه إلى الانتقام لنفسه منهما بخطف ابنتهما عائشه التى أعطاها بعد ذلك لبرنار ليضعها فى أحد الأديرة تحت اسم مريم. لا يزال لدى برنار المستندات التى تثبت ذلك. يعيد هذا التهديد فيليب إلى صوابه ويتوسل فى تذلل طالبا عفو برنار ويعده برنار بأن يتحدث إلى دارتوا لمصلحته . عند هذه النقطة، تظهر صفية وتوبخ برنار لأسرها. ثم تندفع مريم داخلة تطلب الحماية من دارتوا الذى كان يطاردها بنية اغتصابها وتفزع لأنها وجدت لا برنار ولا فيليب مستعدا لأن يقف فى طريق الأمير. تهرب صفية فى أثناء الاضطراب الذى يحدث لكنها سرعان ما يعاد أسرها بواسطة الأمير بواتييه *Poitiers* أخى الملك الآخر الذى يتعرف عليها ويعيدها حيث يبدأ الأخوان فى الشجار حولها. إلا أن برنار يقترح أن يشترك الأخوان فى المرأتين. تصرخ المرأتان طلبا للنجدة وقد أفزعتهما إمكانية أن تغتصبا وتنادى صفية على بيبرس الذى يتصادف أن يكون فى طريقه إلى الملك الفرنسى ليتفاوض بشأن إطلاق سراح الأميرة. يسمع بيبرس صرخات طلب النجدة فيذهب إلى الكوخ، ويطلق سراح المرأتين لكن الأميرين الفرنسيين يهاجمانه من الخلف لحظة وصول الملك لويس. يحيى الملك لويس البطل المصرى ويعبر عن السخط

على سلوك أخويه الذى يخلو من الشهامة. ينتهى الفصل بقتال مع بيبرس الذى يرفض أن يتخلى عن مريم التى طلبت حمايته لها. يدعى الملك لويس أنه – بصفته أمين المسيحية – لا يمكن أن يسمح لها أن تنصرف بينما يجادل بيبرس فيقول إنها ربما تكون أخت الملك فى الديانة، لكنها كمصرية فهى أخت بيبرس فى الوطن وأن هذه رابطة أهم كثيرا. ينجح بيبرس فى النهاية فى أن ينصرف دون أن يصاب بأذى تصحبه المرأتان بعد إحداث إصابة فى بواتييه.

فى الفصل الثالث، نعود إلى المنصورة لكن هذه المرة إلى قصر فخر الدين رئيس أركان الجيش حيث نقلت صفية ومريم والملكة من قصر الملك من أجل سلامتهن. تدور الاستعدادات للمعركة الفاصلة. تلقى الملكة بخطبة مثيرة وجليلة إلى قادتها الذين يودع أحدهم الآخر للذهاب إلى المعركة. هنا يودع بيبرس أيضا محبوبته صفية فى مشهد يتم التعبير فيه عن الوطنية المصرية على نحو فصيح (الصفحات ١٠٤ و ١٠٦ إلى ٧). تصور فى هذا الفصل شخصية هبة الله إلى مدى أبعد، تصور باستفاضة سعة حيلته وقدرته على الإقناع. إنه يدخل مدعيا أنه جاء لتبليغ بعض المعلومات إلى فخر الدين زاعما أنه لا يعرف أن قصر الأخير قد تم أخذه الآن ليصبح مقر إقامة النساء. تراه مريم التى تعتقد فى البداية أنه فيليب برغم ملابسه العربية لكن صفية تتعرف عليه على أنه الطبيب الذى عالج أختها فى حلب منذ بضع سنوات. يطلب هبة الله أن يشرب ماء ليبعد مريم عن الحجرة لكى يترك وحيدا مع صفية ويذكرها بوعدها أن تكافئه إذا شفى أختها. إنه ينتظر الآن أن تفى بوعدها. يحاول هبة الله أن يغازلها فى مشهد من البراعة الفنية الفائقة، حيث يكون لكل كلمة يستعملها معنى مزدوج لا تدركه المرأة البريئة. وعندما تحس فى انزعاج للحظة عابرة بنيته الحقيقية يطمئنها على الفور بواسطة تلاعبه الماهر بالكلمات. عندما أدرك أن محاولته فى كسب ودها لن تؤول إلا إلى الفشل يغير

تكتيكاته ويلجأ إلى المكر ويطلب منها أن توفر له ملجأ لليلة واحدة فقط فى القصر وأن تجعل هذا سرا تاما لأنه قد استشار الأسترولاب *astrolabe* الخاص به وعلم أن حياته ستكون فى خطر إذا علم مكانه أى شخص غير الشخص العزيز جدا عليه. بما أنها لا تعرف نيته الحقيقية، توافق على أن تنزله فى حجرة يطلب مفتاحها. فى الوقت نفسه، يتعامل هبة الله بذكاء حاد مع المشكلات التى أحدثها تعرف مريم عليه. يقنعها أنه أخو فيليب وأنه ينبغى عليها ألا تعرض حياته للخطر بقولها أى شىء عن أخيه وإلا فإنه سيكشف سرها للقادة المصريين. توافق على أن تفعل ما يطلبه منها وتراقب سيدتها صفية مراقبة لصيقة خوفا من العقاب الذى قد تلقاه. إنه – حتى – يعدها أن يعيدها إلى أبويها الحقيقيين إذا اتبعت تعليماته بشكل صارم لمدة أسبوع.

يقتحم بعض الفرنسيين المدينة فى أثناء المعركة. يسمح لبرنار المتنكر فى ثوب شحاذ بدخول المنزل. بعد أن يتعثر على عتبة الباب يطلب النجدة مدعيا أن ساقه قد أصابها مكروه. يمسك بصفية وينادى على دارتوا الذى يقبض عليها. تندفع مريم داخلة طلبا للنجدة. يأتى فخر الدين لينقذها، يقاتل ويطعن فى الظهر بواسطة هبة الله الذى يأتى من داخل المنزل. يخدر هبة الله صفية ويأخذها إلى غرفته. سرعان ما يدخل بواتييه ليبحث عن دارتوا الذى يخبره وهو فرح أن فخر الدين قد قتل. بواتييه لا يسر ويوبخ أخاه لتجاهله خطتهم العسكرية لحبه الأحمق لصفية مساهما بذلك فى الفوضى والهزيمة الشاملتين للفرنسيين. ينتهى الفصل ببيبرس ومحسن وآخرين يدخلون ليعلنوا انتصارهم وقد طاردوا الأمراء الفرنسيين ورجالهم وقتلوا دارتوا وأسروا الكثيرين. تنزل الستار وسط دق الطبول وتهليل الجنود.

يتناول الفصل الأخير من المسرحية عواقب الحرب ويدور فى قصر السلطان الجديد طوران شاه فى فراسكور. تناقش الملكة وكاتبها سهيل غياب بيبرس الذى يظنون أنه ربما يرجع إلى انشغاله فى المفاوضات مع الملك لويس الأسير حول موضوع فديته. كما يعربان عن قلقهما لغيـــاب صفيـــة ومريم الذى لا تفسير له. تود الملكة أن ترى برنار إذا كان لديه أنباء لكنها تصاب بخيبة أمل عندما تسمع من سهيل أن هبة الله أمر بإعدامه رغم رغباتها الصريحة وعلى الرغم من وعده سابقا أن يبقى على حياته. يمضى سهيل ليقول إنه قد فرغ لتوه من رؤية هبة الله يسير مع السلطان الجديد على النيل وأنه كان – لبعض الوقت – حتى الآن يسلك سلوكا يدعو إلى الشك. ثم يظهر لنا بيبرس ذاهلا تماما بسبب اختفاء صفية وتطمئنه الملكة قبل أن يخرج ليتم ترتيبات الفدية. فى الوقت نفسه، يدخل السلطان طوران شاه الذى سمم هبة الله عقله ويخاطب الملكة بلغة مهينة متهما إياها بإخفاء الأميرة صفية التى وعدتها لبيبرس لأنها تفضل بيبرس عليه ويتهمها أيضا بتبديد ثروة أبيه ويطلب منها أن تسلم له كل اللآلئ والياقوت الذى كان أبوه قد أعطاها لها ويأمرها بأن تذهب إلى غرفتها فورا وألا تتصل بأحد بما فيهم كاتبها بدون إذنه.عندما يدخل الأمراء ليطلبوا نصيحته بشأن شروط الفدية التى تفاوضوا بشأنها مع الملك لويس، يؤنبهم بقسوة للاندفاع إلى المحادثات بدون إذنه موضحا لهم أنه "هو" الملك، الحاكم الأوحد للبلاد وأنهم موجودون فقط لتلقى الأوامر منه أو تبليغ المعلومات إليه. هذا يغضب الأمراء خاصة وقد علموا توا أنه كان يخطط لقتلهم. يذكره بيبرس بأعنف الكلمات أنهم وليس أبوه هم الذين عينوه ملكا وأنه لا علاقة له بالنصر، إذ إنه وصل فقط بعد ما انتهت الحرب.

بيبرس: استمع لى يا طوران. إذا شئت أن تعيش بيننا سلطانا علينا،

فليس لك إلا الشورى والرأى للجماعة.

كفى أيها السلطان. إنك تزعم أن مصر اليوم كعهدها بالأمس إذ كان أهلها أنعاما يساقون. لا يا طوران! لقد عشت بعيدا عن هذه الدنيا فلم تدرى أنهم اليوم أمة أخرى. لقد عرفوا اليوم أن لهم فى هذى الحياة الدنيا نصيبا فوق نصيبكم منها لأنكم بها وهى ليست بكم. (ص ١٥٣)

أمام هذا العرض المؤثر للتصميم على الرأى، يستسلم طوران لكن الأمراء يصرون على أن يعتذر للملكة فيفعل. عندما يطلبون منه أن يظهر لها مزيدا من آيات الاحترام يشعر بأنه لا يستطيع تحمل أى مزيد من الإذلال ويأمرهم بالانصراف مهددا بألا يستقبل ملك فرنسا بشأن شروط الفدية كما أعدوا. يسحب الأمراء – الذين يقودهم بيبرس – سيوفهم ويهددون بإقصائه عن العرش وتعيين شخص آخر– حتى لو كان سهيلا – فى مكانه. مرة أخرى، يذعن طوران ويقابل لويس التاسع مكرما إياه ويدير المفاوضات معه وهو ما أرضاهم. ينتهى الفصل بكشف حقيقة هبة الله الذى قتله بيبرس وإنقاذ صفية ومريم بواسطة ملك فرنسا والتقاء صفية وبيبرس ومريم وأبيها أقطاى.

هذا العرض المطول للحبكة قصد منه أن نبين كيف أن المسرحية تزخر بالحركة. إلا أنه رغم الأحداث الكثيرة، فإن مسرحية " أبطال المنصورة " لا تعطى الانطباع بأنها عمل مضطرب مزدحم. على العكس، إن خط تطورها واضح. فنادرا ما يكون فيها أية مفاجآت ميلودرامية لأننا عند كل منعطف يتم إعدادنا على نحو بارع لتطورات لاحقة. وهذا دليل على ذهن المؤلف المسرحى القوى المتحكم فى المسرحية، والذى يقف وراء أحداث هذه المسرحية المبنية على نحو رائع. المسرحية تثير تشويقنا بمهارة وتشبعه على نحو ذكى. ففى الفصل الأول، على سبيل المثال، نسمع عن تقهقر فخر الدين رئيس الأركان من دمياط، الأمر الذى

يثير غضب بيبرس واحتقاره ولا نعطى سبب هذه النكسة حتى بعد ذلك بوقت طويل. بطريقة مشابهة، يستدعى الأمراء إلى القصر بواسطة الملكة شجرة الدر ولا يقال لنا – لفترة من الزمن – لماذا لكننا نظل فى حالة تشويق خاصة فى جو البلاط الملكى المتوتر فى انتظار تفسير. فى الفصل الأول (ص ١٩) هناك إشارة عابرة إلى الحب اليائس الذى أحبه الطبيب هبة الله (فيليب) للمرأة التى ستصبح زوجة أقطاى إلا أننا لا نعلم شيئا عن نتيجة هذا الحب حتى منتصف الفصل الثانى (ص ٦٢) وهى أن رغبته فى الانتقام وغيرته من أقطاى دفعاه إلى خطف ابنتهما الطفلة عائشة، وأن يضعها تحت اسم مريم فى دير كان برنار يعمل فيه.

على الرغم من التضاد الواضح بين عالم القرية وعالم البلاط الملكى فإن الشخصيات التى تسكن كلا العالمين متصل بعضها بالبعض الآخر. كان برنار مستخدما لدى أم الملك لويس التاسع وخدم فى الحرب الصليبية السابقة والملك سيزوره فى فارسكور وهو فى طريقه ليهاجم مدينة المنصورة. هبة الله طبيب السلطان يعمل فى تعاون وثيق مع برنار الذى يزوره كل يوم اثنين ليخبره بآخر التطورات فى البلاط الملكى ومنه يحصل الطبيب على المرهم السام الذى يستخدمه مع السلطان حتى يموت. إن توقيت هجوم الملك اقترحه برنار فى ضوء المعلومات الواردة فيما يتعلق بمرض السلطان والشجار الذى من المحتمل أن يحدث بعد موت السلطان. يتضح أن مريم هى ابنة أقطاى. إن الحب عامل آخر من عوامل الربط. الأميرة صفية يحبها ليس فقط بيبرس وهبة الله لكن يرغب فيها أيضا أخو الملك الفرنسى دارتوا الذى يأسرها فى مزرعة برنار.

من الطبيعى أن يكون على المؤلف - لكى يصنع هذه الحبكة المنسوجة بدقة - أن يخرج إلى حد ما عن الأحداث التاريخية. فرغم كل شيء، هو لا يكتب تاريخا لكنه يكتب دراما تاريخية لها متطلباتها الخاصة. لقد قرر أن يميز الشخصيات الخيالية والتى قدمها من أجل الحبكة بالعلامة النجمية ***asterisk*** فى قائمة "الشخصيات الدرامية" ***dramatis personae*** ومنها نعلم أن الأمراء وقادة الجيش على كلا الجانبين من التاريخ وأنه اخترع شخصيات قليلة جدا فى الحقيقة: وهذه تتضمن هبة الله وفيليب وبرنار والأميرة صفية ومريم/ عائشة. إنها تقدم عنصر المؤامرة والخيانة أو تخدم موضوع الحب. كلا العنصرين مصممان لإضافة الحيوية والتشويق إلى الفعل المسرحى والتأكيد على النقطة السياسية التى يحاول رمزى أن يعبر عنها بالإضافة إلى إضفاء لون وعمق على شخصياته. وحتى فى رسم الشخصيات التاريخية، يتم التأكيد على بعض الملامح بواسطة المؤلف، بينما تقمع شخصيات أخرى لتخدم إما غرضه الدرامى وإما الفرضية التى يريد أن يقدمها. فعلى سبيل المثال، فى الصورة الشخصية لبيبرس لا يظهر شيء من قسوة الشخصية التاريخية لأنه لم يكن لينسجم مع نموذج الفضيلة والشهامة المثالى الذى يقدم لنا هنا. إن الملكة التاريخية شجرة الدر وافقت - رغم أن الجميع اعترف بذلك فيما بعد -على أن تصبح حاكمة على مصر بعد اغتيال طوران شاه لكنها كانت أكثر نهما للسلطة من الشخصية النبيلة التى قدمت فى هذه المسرحية. إن التهور فى شخصية دارنوا حقيقة تاريخية لكن دافعه لم يكن حبه لامرأة. فى حين أن بيبرس ظهر مثاليا، فإن صورة طوران شاه هى أكثر سوادا من الشخصية التاريخية. من الواضح أنه كانت هناك مناقشة مهمة بين قادة مصر وانخفاض فى معنويات الجيش المصرى فى أعقاب موت السلطان الصالح أيوب واستطاع السلطان طوران شاه على الأقل مؤقتا أن يسيطر على الطوائف المنشقة فى

القاهرة. تؤكد بعض المصادر العربية أن طوران شاه كان حاضرا فى موقعة المنصورة ولعب دورا فى تحرير دمياط لكن إبراهيم رمزى يخبرنا (ص ١٣١ والهامش) أنه اختار عن عمد الطبعة التى تقول إن طوران شاه وصل بعد تسعة أيام من المعركة وإنه بنى مسرحيته حول هذه الحقيقة. من الواضح أن من المناسب لفرضيته الوطنية الديموقراطية أن يقدم ملكا مستبدا ينقصه الشرف أراد أن يفرض إرادته على شعب واع من الناحية السياسية.

يدعم المؤلف أيضا الشكل المحدد *formality* لمسرحيته باللجوء إلى التوازى فى البنية. فعلى سبيل المثال، المعركة بين الأمراء المصريين فى الفصل الأول تقابل معركة موازية لها فى الفصل الثانى بين المراتب *ranks* الفرنسية، أولا بين الجاسوسين فيليب وبرنار ثم بين أخوى الملك دارتوا وبواتييه. إن النقطة التى يريد الكاتب المسرحى أن يعبر عنها هى أنه فى حين أن المعركة بين الأمراء المسلمين تحركها الوطنية والقلق الغيور على مصير البلاد فإن المعركة الفرنسية تدور حول من يمتلك الأميرة صفية جسديا.

يتخلل مسرحية "أبطال المنصورة" عاطفة وطنية قوية. نلاحظ أن من يستمر فى الخيانة ليس هم المصريين، ولكن الشخصيات التى من أصل فرنسي: الطبيب هبة الله (فيليب) وهو ابن دكتور فرنسى أسر فى الحرب الصليبية السابقة والشيخ برنار الذى يستخدم أداة له الفتاة المصرية المخطوفة التى لا حول لها ولا قوة التى تعتقد بالخطأ أنها ببساطة تطيع أباها بإعطائها القائد المسلم معلومات زائفة عن القوات الفرنسية، وهكذا تمكنهم من دخول دمياط والاستيلاء عليها دون معارضة. الأبطال المشار إليهم هم أصلا مصريون وليسوا مسلمين لكن مسرحية "أبطال المنصورة" لا تعانى من الناحية الفنية من الوطنية الرخيصة السهلة. ليس جميع

الشخصيات الفرنسية مصورة على أنها فاسدة وبلا مبادئ وهى – على خلاف بعض المسرحيات التى قدمها كتاب المسرح فيما بعد – لا تقدم شخصيات مرسومة بالأبيض والأسود. فى حين أن أخوى الملك لويس، دارتوا وبواتييه، جبانان وفاسقان وبصفة خاصة الأول وتنقصهما الشهامة فإن الملك نفسه مصور على أنه تجسيد لكل قيم الفروسية فى العصور الوسطى (على الرغم من أنه يؤمن بالخرافات بالدرجة التى تجعله يصدق أن سيف بيبرس يمتلك صفات سحرية). عندما تؤخذ الأميرة صفية أسيرة، يقرر الملك لويس أن يعيدها مكرمة إلى عائلتها ويأتمن أخاه دارتوا على هذه المهمة والذى لسوء الحظ تأسره مفاتنها الجسدية ويخون أمانته. عندما يعلم الملك ماذا حدث يوبخ أخاه بشدة (ص ٨٣) وتشهد صفية نفسها أن لويس "أمير نبيل" (ص ٨٤) كما أنه كان مفيدا فى الإنقاذ الأخير لصفية وعودتها السالمة إلى أهلها. القادة المصريون المسلمون ليسوا جميعا أبطالا أو صالحين. والسلطان الشاب الذى انتخب حديثا مصور كسكير وقد ظهر غير جدير بالثقة. إنه "مجبر" *forced* بواسطة بيبرس والنبلاء الآخرين على أن يحكم بشكل أقل شبها بالملك المتسلط وأن يكرم الملكة التى ترملت، شجرة الدر.

على الرغم من أن معظم الشخصيات متميزة إحداها عن الأخرى بدرجة كافية، فهناك ثلاث شخصيات كبرى برع كاتب المسرحية فى خلقها بشكل خاص هى بيبرس والملكة شجرة الدر وهبة الله. بيبرس هو أقرب شىء فى الدراما المصرية إلى الفارس المثالى. إن انطباعنا عنه يتكون ليس فقط بما نراه يفعله وبما نسمعه يقوله على خشبة المسرح، ولكن أيضا بما تقوله الشخصيات الأخرى عنه. فعلى سبيل المثال، يقول سهيل كاتب الملكة عنه "إنه قائد هذه الأمة بلا ريب. إذا كان لى قول فى أمر الصعود إلى العرش فأنا أعرف من كنت سأختار".(ص ٩٤) إنه محارب شجاع يعترف بفضائله الأعداء، وهو الذى – طبقا للملكة – أنقذ مصر

ولذلك ينبغى على السلطان طوران شاه أن يكون شاكرا للجميل بدرجة كافية (ص ١٤٤) بأن يقدم إليه الأميرة صفية بدلا من أن ينافسه عليها. إنه داهية وذكى وهو الوحيد من بين جميع الأمراء الموجودين الذى يدرك أن الملكة تحاول برفق أن تذيع الأنباء الحزينة عن موت السلطان المريض. (ص٣٧) إنه حنون كما نرى فى دفء معانقته للقائد فخر الدين (ص١٠٢). إلا أنه معروف بألا يدع الصداقة تقف على الإطلاق فى سبيل واجبه. فـى المسائـل التى تتعلـق بالمبـادئ (ص٣١)، لا يتردد حتى فى قتال فخر الدين عندما يعتقد أنه مذنب فى الاستسلام الجبان لدمياط (ص٢٨). فعلى الرغم من حبه العميق لصفية والذى يعذبه أحيانا حتى الذهول تقريبا فهو يشعر دائما بأن مصر يجب أن تأتى أولا فى أفكاره (ص١٠٦) وهو يؤجل زواجه منها حتى تنتهى الحرب. إن حبه يلهمه الشجاعة إلى درجة التهور. بعد معركة المنصورة التى ينزل فيها بالقوات الفرنسية هزيمة ثقيلة، يخاطر بأن يقتل انتقاما منه بذهابه إلى الفرنسيين فى دمياط ليسأل ملكة فرنسا عن صفية وهو عمل تعتبره الملكة شجرة الدر محض حماقة.

ربما يكون حتميا فى عمل يتناول مثل هذه الموضوعات أن يتسلل عنصر من عناصر القصة البطولية الرومانسية. عندما كانت صفية فى محنة نادت على بيبرس للنجدة وكان هو – طبقا لتقاليد القصة البطولية الشعبية الرومانسية – مستعدا وفى متناول اليد لكى يجيب طلبها (٧٦). إن التفسير الذى يقدمه لوجوده هناك هو أنه سمع شخصا ما يصيح طلبا للنجدة بينما كان هو فى طريقه ليقابل الملك الفرنسى الذى لم يكن على مسافة بعيدة ليطلب منه أن يكون كريما بما فيه الكفاية ليطلق سراح الأميرة صفية من الأسر بعد أن سمع الكثير عن هذا الرجل الفرنسى العظيم. (ص٨٤) إلا أنه يجب علينا أن نعترف بأن مثل هذه الأحداث غير محتملة الحدوث لا تحدث مرة ثانية فى المسرحية لأن هناك مشاهد عديدة لا يجد فيها نداء السيدة فى

محنة بطلا يلبيه فورا ويكون موجودا بشكل مناسب. الأكثر من هذا، أن بيبرس نفسه قد أنقذته السيدتان اللتان اندفع لينقذهما. صفية تنتزع سيفه من جندى فرنسى كان على وشك استخدامه ضده وتطعن الجندى فى ذراعه (فى الفصل الثانى) ومريم تحذره من الأعداء الذين جاءوا من الخلف لكى يهاجموه.

شخصية الملكة شجرة الدر ليست أقل مثالية؛ إنها أيضا تحظى بأعظم احترام من شعبها. يقول صبيح مولى السلطان الجديد عنها: "ما رأيت فى النساء مثل هـــذه المـــرأة تقـــى وحـــزما" ويرد عليه كاتبها سهيل "ولا فى الرجال والله يا صبيح!" (ص٩٥) إن لها وقارا عظيما وهى تفرض احتراما كبيرا لها حتى إنه كان عليها فقط أن تظهر أمام الأمراء المتقاتلين لكى توقف اقتتالهم على الفور. إن النبلاء يحبونها ويرغبون بشدة فى انتخابها ملكة لهم بعد موت زوجها لكنها ترفض العرض على أساس أنه – طبقا للنبى صلى الله عليه وسلم – لا يفلح قوم ولوا عليهم امرأة. (ص٣٩) وهى تؤدى واجباتها الملكية بشكل يدعو إلى الإعجاب حتى إنها تلهم الناس بالولاء التام لشخصها والثقة فى قدرتها. وبما أنها امرأة شجاعة، فهى ترغب فى البقاء فى المنصورة بالقرب من معمعة المعركة لأن المفروض أنها حاكمة مصر حتى يصل السلطان الجديد. (ص٩٨) إنها تدلى بحديث قصير لكنه قوى، مستشهدة على نحو فعال من القرآن الكريم وهى تخاطب قادة الجيش قبل المعركة الحاسمة فى المنصورة (ص٩٩) بل وتظهر مسلحة تسليحا كاملا مستعدة أن تشارك بدورها فى القتال (ص١٢٩). فى المشهد المؤلم لمواجهة السلطان الجديد، تسلك سلوكا وقورا للغاية وتحتفظ برباطة جأشها رغم لغته المهينة. غير أنها ليست بدون دفء الشخصية الذى يكشف عن نفسه فى المشهد الذى تقدم فيه السلوى لبيبرس الذاهل بسبب اختفاء محبوبته وهو يفضى إليها بأوجاع قلبه.

أما عن هبة الله، فهو مخلوق أكثر تعقيدا بدرجة ضئيلة. رغم أن شره مبالغ فيه إلى حد ما، فلا يمكن القول بأنه يعانى من طبيعة شريرة لا دافع وراءها. كان عليه أن يدخل فى الإسلام وأن يتصنع مظهرا خارجيا زائفا ويحيا حياة مزدوجة لكى يظل حيا. إنه لا يحتل مكانة رفيعة وهو ليس وسيما على نحو خاص والمرأة التى يحبها كانت ترفضه على نحو مهين. وهو بعد ذلك يكتشف أنها قد تزوجت من رجل آخر حياته فى العمل العام وحضوره يقدمان حافزا قويا لغيرته. يتهمه برنار بأنه يسلك سلوكا غبيا متهورا وهو قادر على ذلك إلى حد ما إلا أنه ليس مجرد عبد للعاطفة فهو يستطيع أن يكون باردا وحذرا ومقنعا. وهو جدير بالتصديق ظاهريا حتى إنه كسب ثقة ليس فقط السلطان الراحل الذى ظل هو الطبيب الخاص به وصاحبه الدائم فى كل أسفاره، لكنه سرعان ما أصبح الصاحب الموثوق به للسلطان الجديد، واستطاع أن يحول مشاعره ليس فقط ضد الملكة وبيبرس ولكن أيضا ضد الأمراء الآخرين. كل الأمراء - بالاستثناء المحتمل لأقطاى- يثقون به. يمكننا أن نرى كم يستطيع أن يكون واسع الحيلة ومقنعا فى المشهد الذى ينجح فيه فى استخلاص نفسه من الموقف الصعب أولا مع صفية ثم مع مريم:

(يظهر فيليب فجأة متنكرا فى شخصية هبة الله أمام صفية ومريم. الأخيرة تأخذها الدهشة فى البداية لكنها سرعان ما تشك أنه فيليب)

مريم: وى! من أنت؟ ويحى، فيليب!

صفية: لا، يا مريم هذا هبة الله الطبيب. لا تذعرى!

مريم: وحق الله يا سيدتى...

هبة: (مقاطعا مريم ومخاطبا صفية) سلام أيتها الأميرة.

صفية: مرحبا بهبة الله!

مريم: بالتأكيد هذا فيليب الذى كان يزورنا فى فارسكور.

هبة: كيف لا تعرفيننى؟ أنا هبة الله الطبيب الذى يعتنى بجلالة السلطان وزوجته العظيمة. لقد عالجت مولاتى منذ أعوام. ألا تتذكرين تلك الأيام أيتها الأميرة؟

صفية: بل أذكرها. فى حلب على ما أظن.

هبة: أجل فى حلب، فى حلب.

صفية: ماذا جاء بك إلى هنا يا هبة الله؟ (تعود إلى مقعدها ويأتى هبة الله وراءها)

هبة: لا أدرى فى الحقيقة. لم أنتظر حتى أتم صلاتى، ولكنى هرعت لكى أنقل للأمير فخر الدين بعض المعلومات المهمة عن حركات الفرنسيس فلم أجده حيث ظننت أن يكون فجئت أنشده فى داره لكن يبدو أنى أخطأت المكان.

صفية: لا، لم تخطئ. هذى دار الأمير فخر الدين، ولكنه

هجرها بأهله منذ أسبوع وجيء بنا إليها ليلة أمس. أفلا
تدرى ذلك؟

هبة: كلا. أتراه عسكر على الشاطئ؟

صفية: ولا تدرى هذا أيضا؟ إن الشاطئ قريب تلمحه العين.
أفتكون من رجال القصر ولا تدرى؟ أين كنت فى
الأيام القليلة الماضية؟

هبة: نحن الأطباء لا يعنينا إلا تولى المرضى بالعناية سواء
كانوا من رجالنا أو كانوا أعداءنا.

صفية: يا عجبى منك يا هبة الله. ليس الطب إلا عرضا. ولو
لم تكن طبيبا كنت كاتبا أو أميرا. ولست أظن أحدا من
هؤلاء يجهل مكانه الآن تماما من هذه الحرب
الضروس، بل ألم تقل توا إنك جئت الآن تنهى بعض
المعلومات المهمة عن تحركات الفرنسيس إلى فخر
الدين؟

هبة: صدقت يا سيدتى، ولكن لعلها هموم تنسى الإنسان نفسه
فلا يدرى ماذا يقول. أين الأمير بيبرس الآن؟

صفية: ذهب إلى القصر الملكى لحراسته ثم سرعان ما يعود

إلينا إن شاء الله سالما. كذلك وعدنى ولن يخلف الله وعده.

هبة: كتب الله له السلامة.

صفية: آمين.

هبة: (يبلع ريقه) هل من شربة ماء؟ (يلتفت) يكاد الظمأ يقتلنى .

صفية: احضرى للدكتور كوب ماء يا مريم. إن هذا اليوم كأيام الصيف، وإن كنا فى منتصف الشتاء.

مريم: (تذهب وهى تتمتم) أنا متأكدة أنه فيليب بعينه. عيناى لا تخدعانى أبدا.

هبة: الآن أستطيع أن أكلمك يا مولاتى.

صفية: وماذا كان يمنعك منه؟ أنت تخشى مريم؟

هبة: مريم؟ فتاة فارسكور؟ كلا ولكن خبرينى يا سيدتى. ألا ترين أنى أتلعثم ولا أدرى ماذا أقول؟

صفية: (تضحك متهكمة) لعله حر الشتاء قد أذاك أيها الطبيب!

هبة: أجل يا سيدتى، ولكنه حر الشوق إلى ساعة قضيتها فى حلب منذ عامين. لقد كنت أجالس يومئذ فتاة ساحرة

العينين تصغر عنك الآن سنتين. وكانت أختها مريضة

جدا وصهرها مشغولا بالقتال وهى قلقة البال عليها.

فوعدتنى هذى الفتاة الرائعة الحسن إن أنا شفيت لها

أختها أن تجزينى خيرا فاستوثقت مما وعدت. فآلت على

ذلك حلفة ولست أدرى أتذكر الحسناء وعدها أم لا؟

صفية: بلى.

هبة: أتعرفينها إذن؟

صفية: (ضاحكة فى أدب) كأنى لا أجهلها.

هبة: وقد جعل الله شفاء أختها على يدى والحمد لله. ولكنها لم

تف لى بما وعدت.

صفية: لبعد الشقة يا هبة الله.

هبة: الحمد لله على ذلك.

صفية: لماذا؟

هبة: كأن الله لم يجدنى أحوج إلى برها بالوعد منى إليه اليوم

فأرجأنى حتى ساق قدمى إلى هذا المكان. ترى أتصدق

الحسناء وعدها لى الآن؟

صفية: أجل يا هبة الله إن استطعت.

هبة: إذن فحاجتى إليك أن تخبئينى فى هذا القصر يوما كاملا

صفية: أخبئك فى هذا القصر؟

هبة: أجل يا سيدتى.

صفية: ولماذا؟

هبة: لأنى نظرت فى أسطر لأبى مؤخرا فعلمت أن يوم الثلاثاء هذا عصيب علىّ، وإذا جاء الليل وقد علم بمكانى أحد غير أحب الناس إلىّ فإنى هالك.

صفية: أنا أحب الناس إليك؟ شكرا لك يا هبة الله. إنك بالتأكيد موضع ثقة أهل القصر جميعا. فلا غرو أن نراك فيمن نعز ونكرم.

هبة: شكرا لك يا سيدتى. ولكن حبى إياك حب يعلم الله وحده نجواه وهذا القلب وهذى العين: رأيتك فى حلب فكأنما رأيت الحور فلما بقيت بها وجئت مضطرا فى ركاب السلطان إلى مصر كدت أزل بنفسى سرفا.

صفية: وى! لماذا؟

هبة: (حائرا) لأنك كنت يومئذ مريضة وقد كنت أرجو ...

صفية: (تتنفس فى شىء من الراحة) شكرا لك.

هبة: وقد قاسيت من أجلك ما يقاسى المحب اليائس راضيا
بذلك.

صفية: المحب اليائس!

هبة: أجل يا سيدتى. عندما علمت أنك وقعت فى يد الكونت
دارتوا كدت أقضى حزنا لأنى أيقنت ساعتها أن قد
ضاعت بقية الأمل الذى كنت أحيا به فى هذه
الدنيا.

صفية: (فى انزعاج) أى أمل تعنى أيها الطبيب؟

هبة: آه. أنا. أنا. لا شىء. أريد. أجل (يتكلم وهو ينظر
إليها متفرسا على مهل ويطرق من آن لآن) أعنى
أنك إذا ظللت فى يد الكونت وجاء يوم الثلاثاء هذا ولم
أجدك (يكتشف فى عينيها علامة النفور فيسرع فى
حديثه وكأنما قد وجد حيلة تنطلى عليها فسر بها)
وأنت أحب الناس إلىّ. حتى تجدى لى مكانا خفيا
عن العيون فقدت أملى فى البقاء.

صفية: (كأنما سرى عنها) ها. فهمت. إنى سأجيبك إلى

طلبك (تنهض وتصيح) مريم! لماذا تأخرت
يا مريم ؟ (تمشى خطوة نحو الباب) سأستعجلها
وأبحث لك عن المكان اللائق.

هبة: شكرا لك يا سيدتى (يميل على يدها لتقبيلها فتسير
صفية ولا يدركها وهى غير واعية بنيته وتدخل
القصر ويظل هبة الله واقفا ينظر إليها نظرة
العاشق اليائس) لقد منيت نفسى قبلة من يدها فأبت
على ذلك واتعسى وخيبة رجائى! لماذا لا تكون
هذه الفتاة لى عروسا أفأنا أدنى منها محتدا ونسبا؟
لماذا لا يكون لى فى هذه الدولة فوق ما بلغت! أأنا
أقل من قومها فضلا وحسبا؟ (يجلس بعد لحظة
صمت) لا بد منها. إنى أحبها. أريدها لنفسى. هذه
أول المنى وآخرها. (يسكت ويطرق ثم يقهقه) ما
عجبت لشىء فى الدنيا عجبى لآمال نفسى. ولكن
لا بد من الظفر بها على كل حال وها نحن أولاء فى
سبيل النجاح. لقد دللتهم على المخاضة فى آخر البحر
فدخلوا مدينة المنصوره ولم يبق إلا أن أتم ما عزمت

عليه. هذا دارتوا آت هنا. وهذا بيبرس. أحدهما قمين

بأن يقتل الآخر ويبعده عن الطريق عندما يلتقيان.

سأتعامل مع من سيبقى منهما حيا بطريقتى عندما لا

يشك فى أقل شك ولكن مارى (لعنة الله عليها)

عرفتنى وستفضح أمرى إذا أنا توانيت (هنا تأتى مريم

فينظر إليها هبة الله شذرا ويكلمها مغضبا) عجلى

بالماء يا مارى. لماذا غبت وأنت تحضرين الماء؟

لقد كاد الظمأ يقتلنى.

مريم: (فزعة) لم أعرف مكان الكوب ولا الماء حتى دلتنى

عليه مولاتى. إنا لم نهبط هذا القصر إلا طليعة اليوم

هبة: ها! شكرا لها (يأخذ الكوب منها ويفحص الماء)

أخشى أن يكون آسنا كمياه دمياط يا مارى. ألا

تذكر ماء دمياط؟ (يلقى بالماء على الأرض فترتعد

فرائص مريم)

مريم: ما طرقت دمياط فى حياتى أبدا.

هبة: (يضحك ساخرا) دعينى أفكر. لقد طرقتها لأول مرة

على ما أظن منذ سبعة أشهر أنت وشيخ مسن يسكن

فارسكور. أجل. أرسلك إلىَ بعض الأمراء فى مهمة

كنت فيها إبليس بعينه وتعرفين طعم الماء فيها حقا

(ينظر إليها نظرة الظافر المتفرس)

مريم ويلاه

هبة: أليس الأمر كذلك؟

مريم: كلا. إنى ما ذهبت إلى دمياط بتة.

هبة: لا تكذبى. إنك أرسلت من قبل برنار صاحب النجع إلى

الأمير فخر الدين صاحب هذه الدار بذاتها. أتظنين أنى

أجهل من أمرك شيئا يا مارى؟ (يضحك)

مريم: وماذا فى ذلك؟

هبة: إذا لم يكن فيه بأس عليك فلماذا ذعرت؟ ألا يحدثك القلب

بشىء؟

مريم: أتظن أنهم يجزوننى على ما فعلت فيما مضى منذ وقت

بعيد؟

هبة: كيف لا؟ إنهم لا ينسون للمسىء إساءته. انظرى ماذا

فعلت بهم. ضياع مدينة كاملة برجالها وممتلكاتها وقتل

خمسين من أمرائها فقط، أنت أحق أن تقتلى.

مريم: أتظنهم الآن يقتلوننى؟

هبة: أفى ذلك شك؟

مريم: ولكن من ذا يخبرهم بجرمى وقد قتل برنار؟

هبة: برنار قتل؟

مريم: كذلك خبرت.

هبة: لست أظن. على أنه إن كان قتل فإن أخى فيليب حى يرزق.

مريم: أهو أخوك يا سيدى؟

هبة: أجل إننا توأمان. ولكنه بقى على ملة قومه هو وبرنار. ودخلت أنا فى الملة السمحة، الإسلام. ولكن هذا لم يفرق بيننا فقد كان يزورنى كثيرا ويفضى إلىّ بما فى نفسه وقد أخبرنى بجميع أمرك يا مارى.

مريم: (تتنفس حسرة) آه

هبة: لا تذعرى. إنه سر لن يفارق شفتى.

مريم: (تجثو) شكرا لك يا سيدى. إنك لذو مروءة. استر علىّ وارحمنى إنى مسكينة يتيمة من أبوى.

هبة: (يبتسم فى نفسه) لا تخشى بأسا. إنى لا أريد لك أذى.

إكراما لأخى على الأقل.

مريم: (تقبل يده) شكرا لك يا سيدى شكرا. لقد ضاقت الحياة فى وجهى فأنا لا أعرف لى أبا أفزع إليه ولا أخا ألقى حملى عليه. إن بقيت هنا فأنا فى خطر من فضيحة أمرى، وإن هربت إلى ملك فرنسا انتقم منى على مخالفة أمره ليلة فارسكور. رباه!

ارحمنى! ارحمنى! إنى أنيب إليك

هبة: روحى عنك لا تجزعى. سأكون لك منذ الآن أبا

مريم: شكرا لك يا سيدى. (تنهض)

هبة: أبق بجوار مولاتك الأميرة صفية لا تفارقيها. هذا آمن لك. ولكن حذار أن تذكرى لها صلتى بفيليب أخى أو تتحدثى عن تشابه وجوهنا لئلا يقتلونى خطأ.

مريم: لك ذلك يا سيدى.

هبة: وإذا طلبت منك عملا تستطيعينه فى الليل أو النهار فأنجزيه على الفور.

مريم: سمعا وطاعة يا مولاى.

هبة: هذا عقد بينى وبينك لأسبوع فقط ثم أردك بعد انقضاء

الحرب إلى أبيك و أمك

مريم: (باستغراب) أبى و أمى؟ ألى أب و أم؟ هل هما

لا يزالان أحياء (تجثو أمامه)

هبة: أجل. كذلك خبرنى فيليب ويقول إنه يعرفهما. ولكنه

لم يشأ إخبارك بالأمر لئلا تتركى خدمة عمه الشيخ برنار

الذى كان فى حاجة إليك لتعتنى به. أما وقد تركته

فأنا أعدك بردك إليهما.

مريم: إذن فإنى لك جارية بل دوين الجارية. ردنى إلى أبى و أمى

إنى لأحس الآن دبيب الحياة فى قلبى

هبة سأردك إلى أبيك وأمك. فاطمئنى ولكن إياك أن تكاشفى

بهذا الخبر إنسانا.

مريم: محال، محال. لن أكاشف به أحدا. إنى طوع أمرك

(ص ١٩-١٠٨)

يجعل المؤلف - بطريقة بارعة - حضور هبة الله يسيطر على مسرحية "أبطال المنصورة". نحن نسمع عنه فى بداية المسرحية وعلى الرغم من أننا لا نراه فى الفصل الأول، يقال لنا كثيرا عنه حتى يثار اهتمامنا وفضولنا. وأيضا تنتهى المسرحية بموته على يدى بيبرس عندما تتكشف طبيعته الشريرة. إنه

لا يتورع عن فعل أى شيء سعيا وراء مصلحته الخاصة ولكى يمتلك صفية التى يحبها حبا أعمى. وهو لا يتردد - إذا كان ذلك مناسبا له - فى أن يأمر بموت برنار الرجل الذى كان يساعده ويعمل بالقرب الشديد منه لأكثر من سبعة عشر عاما.

إن مسرحية "أبطال المنصورة" ليست مجرد مسرحية تاريخية ناجحة تزخر بالأحداث الدرامية والشخصيات المقنعة. فحوارها مكتوب بنوع من اللغة العربية الفصحى خال تماما من التكلف ومن الكلمات الطنانة والسجع مما كان يميز كثيرا من المسرحيات التى أنتجت سابقا باللغة الفصحى. إنه يصل أحيانا فى الحقيقة إلى آفاق عليا من الشعر والغنائية ***lyricism*** كما يظهر فى الأحاديث التى يشكو بيبرس فيها للملكة حبه لصفية أو فى حديث النصر للملكة. يقوى فعل المسرحية - الذى يتسم بالالتزام الرائع بالشكل الفنى ***formal*** والطابع الاحتفالى ***ceremonial*** الذى يكاد أن يكون طقسيا ***ritualistic*** - من الجو الشعرى. فعلى سبيل المثال، ينتهى الفصل الأول بمشهد يجتمع فيه كل النبلاء مع الملكة شجرة الدر ويقسمون قسما رسميا بوضع أيديهم على المصحف المفتوح - وسيف بيبرس عار من غمده - على أن يجعلوا موت السلطان الراحل سرا حتى يعود ابنه إلى مصر (ص ٤٥ إلى ٦). مثال آخر يقدمه الموكب الذى يحدث فى بداية الفصل الثالث عندما تحمل الملكة شجرة الدر فى محفة يسبقها حملة المشاعل وعلى جانبيها الأميران بيبرس وفخر الدين فى عظمة درعيهما الكاملين.(ص٩٥) يلجأ كاتب المسرحية حتى إلى الرمزية. تفتتح المسرحية بلعبة شطرنج يميت فيها أحد البيادق الملك. يعتبر فخر الدين - الذى يشعر بشيء من طابع الخرافة فى ساعة الأزمة هذه - هذا فألا سيئا... يتهكم الأمراء الآخرون عليه إلا أن مخـــاوفـــه تتحقق لأن السلطـــان ســـرعـــان ما سيموت. هناك مغزى آخر لسقوط ملك الشطرنج على يد بيدق هو أنه يشير إلى الأمام إلى نهاية المسرحية عندما يصبح السلطان الجديد تحت سيطرة

شعبه. إن الرسالة التى يرغب المؤلف فى توصيلها إلى جمهوره، والتى تسرى كموتيفة طوال المسرحية وتتم إعادتها فى لحظات حاسمة مثل وقت حسم مسألة اعتلاء عرش مصر فى الفصل الأول وقبل المعركة الحاسمة ضد الصليبيين مباشرة فى الفصل الثالث وفى الحديث الذى لا ينسى للملكة شجرة الدر عند ظهورها الأخير فى الفصل الرابع (ص ١٥٩). هذه الرسالة هى أن الحكم على أمة من الأمم ليس بجودة ملكها، بل بجودة شعبها لأن عصر الملكية المطلقة قد ولى. كانت هذه هى إجابة إبراهيم رمزى على الأزمة التى خلقها البريطانيون عندما أحلوا السلطان حسين كامل محل الخديوى عباس قسرا. إن مسرحية "أبطال المنصورة" لذلك مسرحية مصرية معاصرة إلى حد بعيد تدور حول موضوع وطنى رغم إطارها التاريخى فى العصور الوسطى، ورغم موضوعها الشعرى وموضوعات القصص الشعبى البطولى الرومانسى التى تتناولها. إنها بالتأكيد إحدى كلاسيكيات الدراما المصرية الحديثة وتستحق احتراما نقديا أكبر مما تلقته بصفة عامة حتى الآن.[٣٣] يمكننا أن نقول باطمئنان إن الدراما المصرية الحديثة بهذه المسرحية مع مسرحية " دخول الحمام " قد بلغت سن الرشد.

محمد تيمور

على خلاف إبراهيم رمزى، كتب محمد تيمور (١٨٩١ - ١٩٢١) عددا قليلا فقط من المسرحيات، جميعها ثلاث مسرحيات. كان لهذا أسباب عديدة: لقد مات ميتة مأساوية وهو صغير السن. لم يقتصر إنتاجه الأدبى على الدراما. وبخلاف عديد من كتاب المسرح، لم يكن دافعه الاعتبارات المالية فينتج أعمالا ضئيلة القيمة وشعبية بسرعة. طبقا لأخيه، الأوبرا الهزلية *opera bouffe* الوحيدة

التى اشترك فى كتابتها كانت بدافع الرغبة فى رفع مستوى المسرح الشعبى[٣٤]. ولد تيمور فى أسرة أرستقراطية غنية من أصل تركى لها أعضاء متميزون كثيرون فى عالم التعلم والأدب. كان أبوه، أحمد تيمور باشا، عالما مشهورا فى اللغة امتلك مجموعة ممتازة من الكتب العربية كثير منها مخطوطات ثمينة أهداها إلى المكتبة القومية المصرية. وكانت عمته عائشة من أولى الكاتبات الشهيرات ذوات الشأن فى الأدب المصرى الحديث بينما أصبح أخوه الأصغر محمود روائيا وكاتبا دراميا بارزا فى العالم العربى.

اهتم تيمور اهتماما شديدا بالمسرح عندما كان لا يزال طالبا فى المدرسة لكن آراءه الناضجة عن خشبة المسرح المصرى تشكلت فى الحقيقة بعد مغادرته مصر. ذهب إلى برلين قبل الحرب العالمية الأولى بوقت قصير ليدرس الطب لكنه تخلى عن ذلك بعد شهرين[٣٥] وسافر إلى فرنسا حيث قضى ثلاث سنوات يدرس القانون فى ليونز *Lyons* وباريس. قطع اندلاع الحرب دراسته مما جعل من المستحيل عليه العودة إلى فرنسا بعد رحلة إلى مصر. تعرض فى فرنسا لكثير من الأدب الفرنسى وخاصة الدراما وقد قيل إنه شغل غرفة تطل على مسرح لوديون *L'Odeon* وإنه كان يذهب إلى المسرح فى باريس فعلا كل ليلة[٣٦]. لقد أحس فى فرنسا بالحاجة إلى "تمصير الأدب" *Egyptianizing literature* وقد استولت عليه فكرة إنتاج أدب ذى طابع مصرى ولون محلى تماما وأصبحت هذه الفكرة هى المبدأ الذى يقوده فى كتابة المسرحيات فى باقى حياته.

التحق تيمور بعد عودته إلى مصر بجمعية أنصار التمثيل *Society for Promoting Acting* وهى فرقة تمثيل ذات اهتمام كاثوليكى بالدراما التى تضمنت مسرحيات بالإنجليزية من بين أشياء أخرى. ترجم تيمور (بمساعدة زميل)

مسرحية شكسبير "تيمون الأثينى" *"Timon of Athens"* للفرقة لكن الترجمة للأسف قد فقدت. كانت أولى مسرحيات تيمور الطويلة هى مسرحية "العصفور فى القفص" *"The Bird in the Cage"* التى مثلت فى ١٩١٨. كتب تيمور المسرحية بالعربية الفصحى أولا فى فصول ثلاثة ثم أعاد كتابتها بعد ذلك بالعربية العامية (مضيفا فصلا رابعا) لأنه وجد أن هذا الوسيط أكثر مناسبة لأحداث المسرحية وشخصياتها. لم تستطع المسرحية - بعد نجاح أولى قصير - بوضوح أن تنافس العروض الأكثر شعبية[٣٧]. بدأ تيمور بعد أن هاله الفشل التجارى للمسرح الجاد فى مواجهة الرفيو *revue* والفارس والأوبريت والميلودراما الرخيصة فى نشر سلسلة مقالاته النقدية عن وجوه المسرح المصرى البارزة، الممثلين والمغنين مثل سلامة حجازى ونجيب الريحانى وجورج أبيض وعبد الرحمـــن رشدى وعزيز عيد ومنيرة المهدية. وكتب أيضا - بأمل أن يخطب ود الجمهور بعمل أكثر كوميدية بالعامية العربية - مسرحية "عبد الستار أفندى" التى قدمت فى ١٩١٨ والتى تتناول حياة ومشكلات عائلة مصرية من الطبقة الوسطى لكن بسبب غياب الغناء ودغدغة الحواس الجنسية لم تحظ هذه المسرحية أيضا بشعبية كبيرة. وطبقا لأخيه محمود، أحبطه هذا الفشل حتى إنه تحول بعيدا عن الكتابة للمسرح تماما وركز على تحرير الدورية "السفور".

نشر فى "السفور" سلسلة مقالاته الممتعة والمعلمة أيضا عن كتاب المسرح المصريين المعاصرين فى شكل محاكمات هزلية تتم فى إطار حلم. يحلم تيمور فى أثناء نومه أنه يموت وينقل إلى العالم الآخر حيث يشاهد كتابا معاصرين (ونفسه أيضا) يستدعون للمحاكمة من هيئة محلفين تتكون من موليير وكورنى وراسين وجوته وإدموند روستان *Edmond Rostand* ويرأسها شكسبير *Shakespeare*. قدمت هذه المقالات الفكاهية بلا شك أفضل نقد للدراما المصرية فى ذلك الوقت.

غير أن تيمور – بعد فترة قصيرة – أغرى بمحاولة كتابة الأوبريت فأنتج بالاشتراك مع بديع خيرى "العشرة الطيبة" ***"The Ten of Diamonds"*** وهى أوبرا هزلية من أربعة فصول بالشعر والنثر العاميين مأخوذة من قصة "بلوبيرد" ***Bluebeard*** وتدور أحداثها فى مصر المملوكية، وقد ألف موسيقاها المؤلف الموسيقى الشهير سيد درويش. وقد انتقدت المسرحية نقدا عنيفا لأنها صورت استبداد حكم المماليك مما دفع بمؤلفها إلى اليأس التام، وقد شعر أنه فشل فى جذب الجمهور فى كل من محاولته الجادة ومحاولته خفيفة الظل فى كتابة المسرحيات.

طبقـا لأخيـه مـرة ثانيـة[٣٨]، كتبت آخر مسرحيات تيمور "الهاوية" ***"The Precipice"*** (١٩٢١) وليس فى ذهنه الجمهور. من الواضح أنه كتبها فقط ليمتع نفسه، يدفعه دافع داخلى لكتابة ما اعتقد أنها دراما جيدة بصرف النظر عما يريده عالم المسرح المصرى. غير أنها تزامنت مع التدهور فى تيار مسرحية الريفيو الشعبية الرخيصة والصعود البطىء فى الاهتمام بالدراما الجادة متمثلا فى إنشاء فرقة مسرحية جديدة هى فرقة ترقية التمثيل العربى (عكاشة وشركاه) التى قدمت عروضها على مسرح جديد أقامه مؤسس بنك مصر طلعت حرب. لكن تيمور للأسف كان يعانى أصلا من مرض الصفراء الذى ثبت أنه قاتل عندما بدأت التدريبات على هذه المسرحية وقدمت المسرحية بعد وفاته بشهرين بنجاح كبير.

يذكرنا زكى طليمات بأن تيمور كتب ما لا يقل عن أربعين مقالة عن أمور تتصل بالمسرح وتتعلق بتنويعة عريضة من الموضوعات تتراوح بين ميلاد الدراما وتطورها فى فرنسا و– بتفصيل أقل – فى مصر إلى جانب انتقاد ملخص لكتاب الدراما والممثلين والممثلات المعاصرين. وكان حكم طليمات العادل على أعمال تيمور (فى ١٩٢٢) أنه "على الرغم من أن ما تركه لنا تيمور له أوجه

قصوره فإنه أفضل ما كتب فى مصر على مسرحنا". وبين أن تيمور - على خلاف الكتاب الآخرين الذين هاجموا "موضة" المسرح الشعبى بألفاظ عامة وعلى أساس أخلاقى بدرجة كبيرة- كانت لديه رؤية واضحة لمبادئ الدراما الجيدة وأوضح كيف أن العروض الشعبية للتسلية لا ترتفع إلى هذه المبادئ(٣٩).

من بين الموضوعات المهمة التى يتناولها تيمور فى مقالاته تعريف المسرحية الجيدة وأسباب المستوى المتدنى للمسرح المصرى. يجب على المسرحية الجيدة أن تفى بالمعايير الخمسة التالية: ١- يجب أن يكون رسم الشخصيات موضوعا على أساس التحليل النفسى الصحيح. ٢- يجب أن يكون للمسرحية لون محلى.٣- يجب أن تكون المسرحية مبنية بناء جيدا حتى تجذب انتباه الجمهور باستمرار ولا يشعر الجمهور بالملل. ٤- يجب أن يسير مؤلفها طبقا لحسه الطبيعى سواء كان ذلك ينحو نحو الكوميديا أو الدراما الجادة. ٥- يجب أن تتفادى المسرحية الإثارة التى" لا ترتبط بموضوع المسرحية " والتى تنبع من دغدغة الحواس والأحداث الغريبة والمصادفات الميلودرامية وما شابه ذلك. وهو يستبعد من فئة المسرحية الجيدة الميلودراما والجراند جينيول *Grand Guignol* والفودفيل والريفيو بعد أن يقدم أوصافا قصيرة واضحة لهذه الأشكال الأربعة، والتى من الممكن أن يكون من المفيد أن نضمها هنا لتساعدنا على رؤية ماذا يحاول هو نفسه أن يفعل أو بالأحرى ماذا يحاول ألا يفعل فى مسرحياته. الميلودراما هى قصة حزينة يحاول المؤلف فيها أن يحرك عواطف الجمهور باللجوء إلى المفاجآت والمصادفات الغريبة والمواقف التى تستدر الدموع مما يتناقض مع المنطق كله وحيث تكون الشخصيات غير متسقة مع نفسها ولا تقدم لنا بعمق. البناء غير موجود واللون المحلى غائب تماما. الجراند جينيول هى مسرحية أقصر مؤسسة على حدث مريع يقف له شعر الرأس. الفودفيل، من ناحية أخرى، هو المعادل

الكوميدى للميلودراما وهو لا يقدم تحليلا للشخصيات ولا لونا محليا ولا أحداثا معقولة فهو يقدم فقط نكاتا جوفاء ومواقف مخجلة وغير أخلاقية لذلك فهو أخطر الأنواع الأربعة من الناحية الخلقية. أخيرا، يتكون الريفيو من أغنيات قليلة تغنى على المسرح يصحبها مشاهد أو اسكتشات لا ترتبط بالأغنيات مع مزيج من النكات الفجة والمواقف غير الأخلاقية(٤٠).

عندما يصل تيمور إلى مناقشة أسباب المستوى المتدنى للمسرح فى مصر يقرر أن " السبب الأول هو أن فرقنا المسرحية الجادة تواقة إلى تقديم مسرحيات مترجمة لا يستطيع المصرى أن يهضمها ولا يستطيع المصرى أن يتعرف فيها على سلوكه وعاداته". "يجب علينا ألا نقدم إلى الجمهور مسرحيات أوروبية جيدة الصنع ذات قيمة عالية لكن يجب علينا أن نقدم إلى الجمهور مسرحيات تناقش قضاياه الجارية لكى يستخلص منها – ربما – دروسا مفيدة"(٤١). من السهل أن نرى الصلة بين هذا ورغبة تيمور فى كتابة دراما مصرية على وجه الخصوص. سنلاحظ أن ثانى المعايير الخمسة للمسرحية الجيدة – فى رأيه – هو الحاجة إلى خلق اللون المحلى وهو يأتى فى الأهمية بعد الرسم المقنع للشخصيات مباشرة وحتى قبل الحبكة أو البنية ***structure***. لقد وصف تيمور لذلك بحق، بأنه أحد مؤسسى وأنصار مدرسة المسرح المصرى التى كانت تصر على الحاجة إلى كتابة دراما مصرية معاصرة لتحل محل الترجمات أو المقتبسات ***adaptations*** عن المسرحيات الأجنبية ذات المكان والزمان الأجنبيين والتى تتناول أحداثا أجنبية(٤٢). يتصل بهذا مسألة لغة الحوار. يجب على الحوار أن يبدو من الممكن تصديقه لكى نقدم شخصيات مقنعة ولونا محليا موضع تصديق. كان تيمور يعتقد أنه ينبغى على الكاتب المسرحى أن يستخدم اللغة العامية فى المسرحيات التى تتناول القضايا المصرية المعاصرة بخلاف المسرحيات التى تعالج موضوعات عربية أو مصرية

قديمة أو الترجمات عن لغات أجنبية. اتفق محمود أخو تيمور مع هذا الحل لمشكلة لغة الحوار من كل قلبه فى يوم من الأيام مدافعا عنه على أساس الواقعية وحتى مثنيا على أخيه الأكبر لشجاعته الفائقة وجرأته التى تضمنها هذا الحل فى تلك الأيام: " إنى لا أبالغ " هكذا كتب" عندما أقول إنه كان أول من كتب للمسرح الجاد مسرحيات جادة باللغة المنطوقة / العامية"[٤٣]. لذلك، فليس من المصادفة إذن أن ثانى صفة أكثر لفتا للأنظار وجدها زكى طليمات فى مسرحيات تيمور (بعد بنائها الجيد) كانت "حوارها الممتاز"[٤٤].

إن مسرحية "العصفور فى القفص" هى قطعة مميزة من الكتابة الدرامية بالنسبة إلى أنها المسرحية الأولى. إنها مسرحية مصرية حقيقة ذات حبكة محكمة جيدة البناء سريعة الحركة وذات حوار حى وشخصيات مرسومة جيدا. بالإضافة إلى ذلك، على الرغم من أن المسرحية تتناول مشكلة اجتماعية حقيقية فهى لا تخلو من الفكاهة. يصفها المؤلف بأنها كوميديا مصرية من أربعة فصول. تدور الأحداث حول عائلة مصرية من الطبقة العليا رأسها محمد الزفتاوى باشا صاحب أرض ثرى لكنه بخيل. بعد أن فقد مقعده فى مجلس المديرية – والذى كان يعنى الكثير بالنسبة له اجتماعيا وماليا – ينتقل إلى القاهرة، حيث عاش بعض الوقت محاولا بكل السبل أن يقنع من بيدهم السلطة العليا فى الحكومة خاصة حسن باشا رضوان أن يستخدموا نفوذهم فى مساعدته لاستعادة مقعده. إنه يحكم منزله كطاغية. فزوجته عزيزة تخافه وقد هبطت إلى منزلة شخصية لا كيان لها تعانى منه. وابنه الوحيد حسن بك وهو فى السنة النهائية فى المدرسة يعامل معاملة سيئة بشكل مخجل ويحصل على مصروف يد صغير جدا. إن الأب لا يبتسم أبدا فى وجه ابنه أو حتى يسمح له أن يأكل على نفس المائدة معه فى البيت خوفا من أن يفسده.

يرحب حسن – لكونه مفلسا ومحروما من عطف أبيه – بالاهتمام الذى توليه له مرجريت الخادمة الشامية المتفرنجة رقيقة القلب التى تتحول شفقتها عليه إلى حب. يضبطهما الأب يقبلان أحدهما الآخر فيطردها على الفور. يقبل حسن حظه على الرغم من إظهاره لشكل من أشكال المقاومة المحدودة والوقتية ويستمر فى الحياة فى البيت فى تعاسة على الرغم من أن دراسته تتعثر ويرسب فى الامتحان. تكتب مرجريت له خطابا بعد خمسة أشهر تخبره فيه أنها حامل منه وعندما لا يرد تهدده بأنها ستزوره وتخبر أباه بالأمر. يطلب حسن المذهول المساعدة من ابن خالته وصديقه محمود الذى يقوم مع الأم بمحاولة غير ناجحة لتفادى المواجهة بين الأب وبين مرجريت. إلا أن مرجريت فى النهاية تواجه الزفتاوى باشا الذى يهدد – بعد علمه بنبأ حملها – بضربها ويطردها من البيت. يجد حسن هذه المرة الشجاعة الكافية لمواجهة أبيه ويترك المنزل مع مرجريت. يتزوجان ويستأجران شقة صغيرة يعيشان فيها معا مع ابنهما حديث الولادة من راتبه الشهرى الصغير الذى يحصل عليه من عمله كموظف صغير. يزورهما ابن خالته وابن عمه وكذلك أمه التى تزورهما مرة كل أسبوع من وراء ظهر زوجها وتساعدهما ماليا من حين لآخر. يتغير حظهما بعد ذلك بسنة عندما ينقذ حسن رجلا نبيل المحتد من حادث عربة ترام يكاد يكون مميتا. يتضح أن هذا الرجل ليس إلا الباشا الذى كان أبوه يتودد إليه ليساعده فى استعادة مقعده فى مجلس المديرية. يعرض الباشا – وقد أراد أن يظهر عرفانه بالجميل – أن يتناول قدحا من الشاى مع حسن فى شقته، حيث يقابل ابن خالة حسن الذى يقص عليه قصة الشجار العائلى. يقرر الباشا أن يصلح بين الأب والابن ويضع بمهارة، ولكن بحزم، شروطا ثلاثة لتقديم مساعدته: الصلح ومنحة قدرها ستون جنيها فى الشهر لحسن وموافقة الأب على أن لا يستمر فى خطته لحرمان ابنه من الميراث. يوافق

الأب وعندما يرى حفيده يبدو أنه يعانى من تحول حقيقى وإن كان مفاجئا فى مشاعره ويقبل زواج ابنه قبولا كاملا.

هذه المسرحية لا تعطينا الانطباع بأنها عمل كاتب مبتدئ. إن كل المعلومات اللازمة لنا لكى نتتبع الحبكة تقدم لنا هنا بطريقة غير مباشرة فى ثنايا الحوار. إن التشويق مصنوع بذكاء واهتمامنا يظل قائما طوال المسرحية. الشخصيات مقدمة بطريقة درامية. فعلى سبيل المثال، لا يقال لنا بواسطة الشخصيات الأخرى ما الشخصيات، بل إن الشخصيات تكشف لنا عن طبيعتها الحقيقية عن طريق أفعالها على خشبة المسرح. علاوة على ذلك، الشخصيات – مع احتمال استثناء الأم – ليست مرسومة سوداء وبيضاء، لكن لديها قدر من التعقيد مما يضفى عليها مسحة من المصداقية. ينطبق هذا حتى على الأب الذى تقترب خسته المفرطة من الكاريكاتير. لقد وصف – ببعض المبالغة – بأنه خليط من شخصية أرباجون *Harpagon* ومسيبه جوردان *Monsieur Jordain* عند موليير[٤٥]. إنه بخيل لكنه أيضا متسلق اجتماعى ولا يهمه أن ينفق المال على المظاهر ليرفع من مكانته الاجتماعية وفرصة انتخابه. إنه يشترى فازات غالية الثمن لا يعرف عنها شيئا فى محاولة لمواكبة الأرستقراطيين الأثرياء[٤٦]. إنه يستعرض فى غرفة الاستقبال مجلدات قاموس "لسان العرب " الذى يعترف بأنه لا يفهمه[٤٧] وذلك لكى يعطى زائريه انطباعا جيدا عن شخصيته. وهو يقيم حفلات عشاء رسمية يرتدى فيها الفراك *frock coat* تكريما للرجل الذى يطلب معونته[٤٨]. إلا أنه لن يشترى لابنه بدلة سهرة *dinner jacket* ليرتديها فى حفل زفاف للطبقة الراقية بحجة أن هذا هو ما يرتديه الكفار[٤٩]. إنه مغلول اليد فى بيته لدرجة أن على الخادمة أن تشترى مزيل البقع الذى تحتاج إليه فى تنظيف بدله من مالها الخاص[٥٠]. وهو لن يدفع لسائق التاكسى أجره الكامل ويكاد يصاب بنوبة قلبية عندما يكتشف أنه أعطى شلنا

لشحاذ بدلا من قطعة بقرشين عن طريق الخطأ. إن أى تلف يحدث فى مزرعته مترامية الأطراف يدفع موظفوه ثمنه حتى لو لم يكن خطأهم. إنه لا يشجع زوجته على استقبال صديقاتها لأنهن يستهلكن كثيرا من القهوة، بل إنه يفرح من فكرة أنه وفر عشرين جنيها فى الطعام فى أثناء السنة منذ ترك حسن ابنه البيت. رغم أنه طاغية متحجر القلب فى علاقته بعائلته، فهو يصبح مخلوقا سلس القيادة بدرجة كبيرة عندما يواجه الرجل الذى يأمل فى أنه سيدبر عملية انتخابه. هذه الحزمة من التناقضات هى فى جوهرها رجل شبه أمى من طراز قديم يؤمن بالخرافات على الرغم من قشرة ادعاء الثقافة التى تظهر فى ثوبه الخارجى والأثاث المذهب الفرنسى لبيته غالى الثمن. إنه يصاب بخيبة أمل لأنه لم يجد أية صور فى كتاب عن نابليون كان ابنه يقرؤه. وهو لا يؤمن بالطب الحديث الذى يظن أنه يعمل ضد إرادة الله. غير أن تغييره لرأيه عند مرأى حفيده الطفل فى نهاية المسرحية هو أمر مفاجئ جدا لدرجة أنه غير مقنع.

بالمثل، ابنه حسن ليس شخصية مسطحة بأى مقياس من المقاييس. إنه يعلم أنه قد انجذب إلى مرجريت والسبب الأكبر لذلك أنه كان يتعطش للحنان، ولكنه فى البداية كان ضعيفا بحيث لم يستطع أن يثور على والده ويلحق بها عندما طردت من البيت. حتى بعد ما علم بحملها، يحاول التنصل من مسئوليته ولكنه، فقط بالتدريج وعندما يرى إعادة مشهد طردها، ينضج ويقرر الوقوف إلى جانبها. إن صاحبى حسن هما ابن خالته محمود وابن عمه أمين وقد قصد منهما أن يكونا زوجا نقيضا يعملان جزئيا كمؤتمنين على أسراره وجزئيا كنقيضين لشخصيته. إن محمودا مرسوم كنموذج للفضيلة وكطالب جامعى ناجح وذى ضمير حى، ولكن حتى هو فليس أبيض تماما لأنه عندما سمع بحمل مرجريت كانت فكرته الأولى هى كيف ينقذ ليس الفتاة بل ابن خالته. وبطريقة مشابهة، أمين - الذى يظهر

كشاب ريفى غير مسئول شديد التأنق وفاسق يبدد ميراث العائلة على ملذاته الخاصة - يتمتع بسحر يكفى لجعله شخصية تحظى بتعاطف كبير رغم خطاياه الخطيرة. على النقيض مما قاله أحد نقاد تيمور، هو ليس شرا خالصا(٥١). حتى فيروز أغا الخصى والخادم السودانى فهو مصور على أنه شخص منافق وخبيث إلى حد ما. إنه يحب مرجريت التى تتهكم عليه فى تعاطف معه لكنه تهكم قاس بعض الشيء. وعندما يضبطه حسن ومحمود وهو يناجى نفسه حول حبه لها، يدعى أنه كان يقرأ بصوت عال من كتاب مشهور لأدعية المسلمين(٥٢).

إن الموضوع الرئيسى للمسرحية ليس مجرد صراع الأجيال، ولكنه أيضا النتائج الكارثية لطريقة تربية الأطفال الشرقية المقيدة للحرية والمحافظة بشكل مفرط. ورغم أنه يتناول بدرجة كبيرة قسما صغيرا من المجتمع المصرى وعلى وجه التحديد الحياة العائلية للطبقات العليا، فالكثير يتكشف حول القضايا الاجتماعية فى ذلك الوقت بما فيها ظاهرة عمدة القرية الذى يبعثر متحصلات بيع محصوله على النساء فى العاصمة، تلك القضايا التى عولجت - كما رأينا - فى أعمال أدبية أخرى(٥٣). إن الحبكة تشى بحالة تذبذب القيم الاجتماعية الأساسية فى ذلك الوقت والحاجة إلى المحافظة على الفوارق الطبقية، وهذا ما تؤكده النصيحة الكاشفة جدا التى يقدمها رضوان باشا إلى ابن خالة وابن عم حسن وهى ألا يحذوا حذو حسن ويتزوجا من طبقة أقل من طبقتهما. فى حين يرغب الكاتب المسرحى أن ينصف المرأة " التى سقطت " ضحية الذكر الأعلى اجتماعيا فهو لا يوافق على تحالفات الزواج غير المتكافئة اجتماعيا.

هناك تعليق أخير يستحق الذكر عن الصلات فى أعمال تيمور - سواء كان عن وعى أو لا - بالكوميديا المصرية المبكرة. لقد سبق أن رأينا ظهور الخادم

السوداني / النوبي الذى يمدنا بالفكاهة ليس فقط بسبب شخصيته النمطية، ولكن أيضا عن طريق الألفاظ من خلال لهجته العربية الخاصة به ليس فقط عند صنوع (شخصية أبى رضا) ولكن حتى عند ابن دانيال. بالمثل، قابلنا الخادم الوضيع الذى يقع فى حب الخادمة المتشبهة بالأوروبيات من قبل فى مسرحية صنوع بعنوان "بورصة مصر". إن التقليد المضحك للسلوك الغربى كان موضوعا آخر يفضله صنوع وفى مسرحية تيمور إن إحدى مشكلات أمين الخطيرة هى أنه يجب عليه أن يقرر هل يرتدى بدلة سموكنج أو فراك فى حفل الزفاف الذى يخطط لحضوره![٤٤]

إن مسرحية تيمور الثانية التى وصفت أيضا بأنها كوميديا سلوك مصرية فى أربعة فصول هى "عبد الستار أفندى" وهى تكون تناقضا شائقا مع مسرحية "العصفور فى القفص". إنها لا تحاول تصوير حياة الطبقات العليا فى مصر ولكن حياة عائلة مصرية من الطبقة الوسطى. وعلى الرغم من أن المسرحية لا تزال تتعامل بدرجة ما مع صراع الأجيال، فالموقف هنا معكوس لأن الابن هو الطاغية يتنمر على أبيه وأمه وفى الحقيقة على البيت كله. وعلى الرغم من تأكيد عديد من النقاد بعكس ذلك بما فيهم أخو الكاتب المسرحى المتميز، فإن مسرحية "عبد الستار أفندى" لا تحاول فقط أن تظهر أنماطا "نفسية" مختلفة من الشخصيات لكنها أيضا تعالج عديدا من المشكلات التى كانت تواجه المجتمع المصرى فى ذلك الوقت حتى لو لم يقدم الكاتب المسرحى موعظة ساذجة فى نهاية المسرحية كما فعل فى مسرحية "العصفور". وكما فى المسرحية الأبكر، إن ما يقدم لنا هنا هو مجتمع فى مرحلة التحول تكون القيم فيه فى حالة تقلب. إن المعايير التقليدية فى عالم مسرحية "عبد الستار" مهددة عن طريق قشرة التشبه بالغرب، لقد تآكلت سلطة الأب و- لأسباب أنانية - يحاول أخ فاسد أن يجبر أخته الأكبر على الزواج.

عبد الستار أفندى وهو موظف حكومى صغير هو زوج تسيطر عليه زوجته وهو - على الرغم من ذلك - قادر على نوبات مفاجئة من الشجاعة وتأكيد الذات. وهو ميال إلى العبث مع الشابات الأصغر سنا من زوجته والتفاخر بإقامة علاقات حب لا تقتصر على امرأة واحدة مع إناث من الطبقات الدنيا غير مدرك لأوجه قصوره تدفعه إلى حد كبير خيبة أمله فى زوجته. إن زوجته الأمية فى الحقيقة سليطة اللسان نفوسة بدورها واقعة تحت السيطرة الكاملة لابنهما الفاسد العاطل الذى لا يصلح لشيء عفيفى الذى يتصرف كما لو كان رجلا من طبقة عليا لا يحتاج إلى العمل. عفيفى ممثل هاو. وهو يربى الكلاب. ولأنه عضو فى جمعية (الرفق بالحيوان) يتنمر لكل إنسان لأنهم لا يكرسون حياتهم تماما للعناية بكلابه والنتيجة هى أنهم يسمحون بسقوط أحد الكلاب مريضا. يخطط عفيفى - وأمه إلى جانبه وبمساعدة الخادمة هانم وهى شابة من طبقة دنيا ذات حيوية فائقة وتمتلئ بالمشاعر الشيطانية، والتى يقيم معها علاقة - ليزوج أخته جميلة وهى فتاة هادئة أكبر منه بسنوات قليلة لصديقه المتشاعر *poetaster* فرحات وهو محتال يصدقه الناس وربما كان قوادا جعله يصدق أنه - مقابل هذه الزيجة - سيكون قادرا على أن يرتب من خلال اتصالاته زواجا مربحا لعفيفى من ابنة عائلة أرستقراطية غنية.

فى الوقت نفسه، اختار عبد الستار - وهو ليس لديه أوهام عن فرحات - لابنته التى يحبها حبا جما شابا مهذبا اسمه بليغ، وهو موظف صغير فى الحكومة ذو دخل متواضع يحب ابنته وهى ترغب فى الزواج منه. تتكون حبكة المسرحية من محاولة عبد الستار - يساعده خادم الأسرة العجوز عم خليفة - أن يجهض الخطة التى أعدتها زوجته وابنه لتزويج جميلة لفرحات وأن ينجح فى أن يجمع بينها وبين بليغ. هكذا تنقسم الشخصيات إلى معسكرين: عفيفى ونفوسة وهانم وفرحات فى جانب، وفى الجانب الآخر عبد الستار وعم خليفة وجميلة وبليغ.

يحتدم الصراع بصفة خاصة عندما تصبح جميلة مقتنعة أن الرجل الذى يريد أخوها أن تتزوجه هو فى الحقيقة ليس أكثر من مجرم عندما تسمع محادثة بين أخيها وفرحات. إنها تود – بناء على ذلك – أن تموت ولا تتزوجه. إنها معركة غير متكافئة؛ إذ إن عبد الستار تنقصه الشجاعة المستدامة وهو يحس إحساسا حادا بجبنه لدرجة أن الصراع الخارجى الذى يمدنا بالتوتر الدرامى وبمواقف كوميدية عديدة فى المسرحية يتوازى بدرجة ما مع الصراع الداخلى فى شخصية عبد الستـــار الضعيفة بين رغبته العارمة فى إنقاذ ابنته وبين خوفه من زوجته وابنه. إلا أن الصدفة تتدخل مرتين لتقدم يد العون إلى عبد الستار. أولا، يموت عم بليغ الثرى فى اللحظة المناسبة تاركا له ثروة طائلة من الأرض والمال. الأنباء الجيدة التى أعلنها عبد الستار تجعل نفوسة تترنح للحظات قصيرة لكن عفيفى – وهو أكثر اهتماما بإمكانية الحصول على زوجة غنية – يقنع أمه ألا تصدق قصة زوجها ويقول لها لأنه كاذب وكان ولا يزال زوجا غير وفى. ولكى يثبت عفيفى عدم استحقاقه لثقتها ينجح فى أن يجعلها تختبئ معه ويسترقان السمع لمحادثة (من تدبيره) بين زوجها والخادمة هانم التى وافقت على أن تتصرف بإغراء وأن تشجع عبد الستار على التعبير عن رغبته فيها وكرهه لزوجته وتفاخره بإقامة علاقات غرامية متنوعة مع معارفها من النساء. تشرع نفوسة فى الهجوم على زوجها بحذائها لتلقنه درسا بعد أن صدمتها كلماته وسلوكه فى مشهد الإغراء الزائف هذا (والذى يذكرنا بعض الشىء بمسرحية "طرطوف"). تحبسه هى وابنها طوال الليل فى غرفة رطبة مظلمة بدون سرير (فى حين جعلا خادمه المخلص خليفة يقضى الليلة فى دورة المياه) وهو عقاب يبدو أنه قضى على قوة مقاومته وأضعف معنوياته تماما. فى الصباح، يصل فرحات يصحبه المأذون لإتمام مراسم زواجه من جميلة، ولكن بليغا يظهر وقد تسلح بصكوك التمليك ليثبت ثروته ويعد بمنح

هدايا كبيرة لنفوسة وعفيفى فى محاولة لكسب موافقتهما. يتبع ذلك مشهد ممتع يحاول فيه العاشقان أن يتغلب الواحد منهما على الآخر فى حجم هداياهما التى يعدان بها على الرغم من أن فرحات – الذى يدعى أنه رجل غنى – يقدم عذرا بأنه لا يحمل معه نقودا فى الوقت الحالى، لكنه يعد بالدفع قريبا. إلا أن الصدفة تتدخل فى هذه اللحظة للمرة الثانية: يقطع ضابط بوليس الأحداث ويقبض على فرحات بتهمة التزوير والاحتيال. هذه الحادثة – مرة ثانية تذكرنا بنهاية مسرحية "طرطوف" – تنقذ جميلة فى النهاية.

هذه أيضا مسرحية – مثل سابقتها – جيدة البناء تتحرك فيها الأحداث بسرعة كبيرة فى الحقيقة. تنبع الفكاهة فيها من المواقف والشخصيات وأيضا من المصادر اللفظية مثل الاستخدام الخاطئ للألفاظ *malapromisms*. كثير من المواقف تشتمل على إمكانات كوميدية يستفيد المؤلف منها استفادة كاملة. فى مشهد الشجار العائلى الافتتاحى، تصيح نفوسة فى وجه البواب خليفة ثم فى وجه الخادمة هانم ويصيح عفيفى فى وجه خليفة ثم – عندما ينصرف الخدم – فى وجه أمه. إن التناول الساخر للمؤلف يبين كيف أن كل شخص متدخل فى المشهد يلجأ إلى الادعاء والكذب وتحركه مصلحته الشخصية الخالصة. إن عفيفى العاطل المفلس يتهم أمه بأنها لا تظهر له الاحترام الكافى ويحاول أن يؤكد لها (ولنفسه) أنه عضو محترم فى المجتمع. على كل حال، هو ممثل هاو وعضو جمعية الرفق بالحيوان وهما المصدران اللذان يعتقد أنه يستمد منهما مركزه الاجتماعى. إن أمه، التى تشغف به، توافقه فورا على الرغم من أنها جاهلة لدرجة أنها لا تستطيع أن تنطق نطقا صحيحا بكلمتى "ممثل هاو" وتصفه فى سذاجة بأنه عضو فى حديقة الحيوان. إنه يصر على أن يقدم لها عرضا لتمثيله ترحب به فى البداية. يختار مشهدا من مسرحية "عطيل"

من ترجمته، والذى هو نوع مـن المحاكاة الساخرة ***burlesque*** أو المحاكاة المضحكة ***travesty*** للمشهد الأصلى ويمثل الدور عندما يكون عطيل على وشك أن يخنق دزدمونة مستخدما أمه كبديل للممثلة. إلا أنه يندمج جدا فى الدور ويضغط على حنجرتها بشدة حتى تعتقد أنه قد جن وتصيح طلبا للنجدة وكان على زوجها أن ينقذها. يوبخ زوجها ابنه وينتقد كسله وعدم شعوره بالمسئولية وطريقته العامة فى الحياة، لكن الابن يتهم أباه بأنه رجعى من طراز قديم غير قادر على فهم أنشطة ابنه الحديثة المتقدمة. تقف الأم إلى جانب الابن – بدلا من أن تعترف بالجميل الذى قدمه لها زوجها لأنه أتى إلى نجدتها – وتبدأ فى مهاجمة الأب:

عبد الستار: جرى ايه يا واد. بتضرب امك والا إيه؟

(يخلصها منه) اختشى على عرضك.

نفوسة: جرى إيه يا عفيفى. كنت هتطلع روحى.

عفيفى: أهو كده التمثيل والا بلاش.

عبد الستار: تمثيل إيه وسخام الطين إيه يا واد؟ انت برضه مجنون؟

عفيفى: حاسب فى الكلام حاسب.

عبدالستار: كمان عاوز تقبح علىّ.

عفيفى: سامعه يا ما. جوزك بيجر شكل.

نفوسة: ماعليش يا عفيفى دا ابوك.

عبد الستار: موش كفايه أنك كنت هتموت أمك؟

عفيفى: أموت أمى؟ دنا بمثل يا سيدى بمثل.

عبد الستار: أنا ما قلت لك من زمان سيب الكلام الفارغ ده،

وتشوف لك شغله تنفعك موش أحسن يا ابنى من

إنك تعيش صايع كده لا شغله ولا مشغله؟

عفيفى: سامعه يامه. بيقول انى صايع.

نفوسة: صايع؟ فشر. دا انت غاوى تراترو وعضو فى

جنينة الحيوانات صايع؟ فشر.

عبد الستار: يعنى موش كفايه إنه كان عاوز يطلع روحك

ولا يعنى عاجباك حالته قوى!! يا واد لازم تشوف لك

شغله وتسيب الحال ده اللى ما يرضيش حد.انت

فاهم إن أبوك غنى أبوك يعنى لما أنت كده مانتش

عامل حساب لحد وداير على حل شعرك.

عفيفى: ما تقولشى إنى واد. أنا بقيت راجل وكل الناس

تقول لى فى القهوة يا أستاذ.

عبد الستار: ما تطولش يا واد. بقولك ما تطولش أحسن بعدين ما

يحصلش طيب.

عفيفى: سامعه ياست نفوسه جوزك بيقول إيه؟ والله العظيم

إن ما كنت حاترجع عنى لاخليه نهار زى الطين.

عبد الستار: اختشى يا واد. اختشى. أما صحيح إنك قليل الحيا

ماعندكش تربيه ولا أدب. انت مترببى فين يا واد؟

عفيفى: فى بيتك يا بابا.

عبد الستار: وكمان بتقول كده. انت يظهر إن نفسك فى علقه من

علق زمان.

عفيفى: طيب، مد ايدك كده! والله العظيم إن مديت ايدك

علىَ أطلع على عينيك النجوم.

عبد الستار: سامعه يا نفوسه، الواد ده بيقول إيه؟

نفوسة: ما هو أنت يا راجل اللى بتخليه يقول لك الكلام ده.

يعنى بس قول نت مالك وماله... أما صحيح

ما تختشيش على عرضك.

عفيفى: أمى بتتكلم صح. صحيح ماتختشيش على عرضك.

عبد الستار: وكمان تقول كده كده؟ (يهم بضربه فتمسك

نفوسه منه عصاه).

نفوسه: (تصرخ) أما إنك راجل دون. تضرب ابنك يا راجل

تضربه قدامى ما تعمليش مقام؟ والله العظيم إن
كنت تمد ايدك عليه مره تانيه ما تحسش إلا بالشبشب
نازل يرقع اصداغك.
عبد الستار: (هادئا) سبحان الله طيب ويعنى بتزعلى ليه؟ هدى
روحك. ما تطلعيش خلقك.
نفوسه: ما اطلعشى خلقى يا راجل؟ ما اطلعوش ازاى؟ دنا
أطلعه وأطلعه أما انك راجل من بتوع زمان.
عفيفى: معلوم موش متمدن. انت ما تعرفشى إن الضرب
جريمة بيعاقب عليها القانون.
نفوسه: دا وش طره يا بنى. وحياة النبى والأوليا كلهم إن
كنت يا راجل من هنا ورايح ما تختشيش فى كلامك
وأفعالك. بعدين تلاقينى نزلت عليك نزله سوده، أهه
(تلوح بالشبشب) سامع؟ نزله سوده.
عبد الستار: طيب ما علهش. غلطت يا ام عفيفى. بس ما تزعليش.
نفوسة: سامع. أسيح دمك. أفرمك.
عبد الستار: وليه بس يا أم عفيفى!! أنا عملت حاجه؟
نفوسه: عملت حاجه! تضرب الواد قدامى وتقول عملت حاجه؟

عفيفى: ما علهش يا اما الحمد لله عرف غلطته وبكره يتوب.

نفوسه: يعنى صعب عليك قوى يا عفيفى؟

عفيفى: سبحان الله يا اما. أنت نسيت إنى عضو فى جمعية الرفق بالحيوانات.

عبد الستار: متشكر.

عفيفى: الحمد لله ان المسأله انتهيت. أما ادخل ألبس عشان أخرج حالا. (يخرج)

(مؤلفات محمد تيمور، المجلد ٣ " القاهرة، ١٩٧٤"، ص ١٢٠ فصاعدا)

فى هذا العالم المقلوب رأسا على عقب بقيمه المعكوسة، تملأ أخبار مرض الكلب المنزل رعبا وتجعل الابن الذى أصابه الحزن يبكى:

عفيفى: (صارخا من الخارج) إزاى الكلب ده يعيى إزاى؟ لازم أهملتوه. دا شيء فظيع. معلوم شيء فظيع.

عبد الستار: مين اللى بيزعق ده. يكونش عفيفى؟

عفيفى: (لا يزال خارج المسرح يخاطب خليفة) والله العظيم لأنتف دقنك وأبهدل عمتك وأخبطك حتة علقه عمرك ما دقتها. قول إزاى الكلب ده عيى؟

خليفة: (من الخارج) ما هو بلا قافيه عنده إمساك.

عبد الستار: نفوسه إعملى معروف ياختى. دا الواد يظهر إن خلقه طالع ودلوقت يجى يزفت عيشتى وعيشتك. يا جميله ياختى خليكى معانا ما تفوتنيش أحسن يظهر إن أخوكى متكهرب شويه.

جميله: ما تخافشى يابا.

عفيفى: (يدخل كئيبا ثائرا ثم يجيل نظرة سريعة فى الحاضرين) ازاى الكلب فوكس يعيى وأنتم كلكم طيبين. أنا عارف السبب عارفه (لوالدته) حضرتك ما تحبيش كلابى وموش عاوزه حد يعيش فى الدنيا إلا الأرانب بتوعك. (لأبيه) وحضرتك عامل صاحب أشغال رايح فين؟ على الديوان. وجاى منين؟ من الديوان. ولا تسألشى أبدا عن الكلاب (لأخته) وحضرتك مانتيش سأله إلا عن جوازك. لأ آخد ده. لا ماخدش ده. أما إنكم ناس مافيش فى قلبكم رحمه. الكلب يا ناس عنده امساك.

نفوسه: عملتلوش حقنه يابنى؟

عفيفى: حقنه إيه يا وليه. دنا اديته شربه.

عبد الستار: ملح إنجليزى والا زيت خروع؟

عفيفى: هو ده يستحمل ملح إنجليزى وإلا زيت.

نفوسه: قلت لك يا ابنى إعمل له حقنه.

عفيفى: لا يا ستى اديته شربة مانيزيا، أما نشوف النتيجه. ربنا ياخد بيد فوكس ويشفيه .

نفوسه: يا رب تسمع منه يا رب.

عفيفى: دنا دخلت على مهلى عشان كنت خايف أقلق راحته. ولقيته مسكين مرمى على الأرض مافيش فيه نفس . والله العظيم حالته كانت تقطع القلب وأنا كنت حاعيط.

نفوسه: يا حسرة قلبى عليك يا فوكس.

عفيفى مسكين ولما بقت تجيله نوبة المغص بقى يرفص ويصوصو ويعوى ويعوى تقولش كان بيستنجد بى؟ وبقيت حاطط راسه الحلوه على دراعى وقعدت أبص له وقعد يبص لى وهو يرفص. دا شيء مؤثر يا ناس. والله شيء مؤثر.

نفوسه: يا ريت المغص ده كان فى بطنى يا فوكس.

عبد الستار: (لنفسه) يا ريت.

عفيفى: اسكتى يا ما اسكتى. دا الكلب بقت حالته عبره. أنا خايف

ليموت.

(يبكى)

نفوسه: يا حباية عينى من جوه يا فوكس ما تزعلش يا عفوفه ما

تزعلش ياخوية. بكره ربنا ياخد بيده.

عفيفى: لا يا ستى دا الكلب حايموت. يا رب خد بيد مريضنا المحبوب

الذى تخفق من أجله القلوب.

جميله: (بصوت منخفض لوالدها) إيه الحنان ده!

عبد الستار: ما هو احنا يا بنتى محكوم علينا أن نعيش فى المرستان.

(المرجع نفسه ص ١٦٤ إلى ٦)

تحتوى المسرحية على بعض المشاهد المسلية التى يستفيد فيها مسترق السمع مما يسمع وأفضل مثال على ذلك عندما يسترق عفيفى ونفوسة السمع على الأب وهو يعبر عن حبه للخادمة هانم. إن حبس الأب فى غرفة مظلمة طول الليل وحبس خليفة فى دورة المياه يثير الفكاهة رغم أنها من نوع فج إلى حد ما وتقديم العاشقين لعروضهما لجميلة والذى يشبه المزاد هو أيضا كوميدى.

إن قدرة المؤلف على رسم الشخصيات هى التى تعطى المسرحية قيمتها النهائية[٥٥]. من الشائق أن الشخصيتين النسائيتين فى المسرحية هما أكثر الشخصيات بروزا: نفوسه الأم التى يفزع منها كل شخص فيما عدا الابن، والتى تبرر- بشكل يرضيها - طبعها السيئ بادعاء أن الأرواح الشريرة تتلبسها وبصفة

خاصة الخادمة هانم إحدى أكثر الشخصيات حيوية فى أعمال تيمور. وهى تشق طريقها فى الحياة اعتمادا على فتنتها التى تعيها. إنها تتصرف بإغراء ليس فقط مع عبد الستار الذى تنتزع منه المال مقابل صمتها، ولكن أيضا مع الخادم العجوز عم خليفة الذى يقع فى غرامها كنتيجة لخداعها، والذى تجعل منه أضحوكة. إنها تغريه وتسخر منه باستمرار. وهى لا تخفى سر حبها لابن العائلة عفيفى الذى يجعلها تعتقد أنه يحبها، ولكنه فى الحقيقة يستخدمها ويقترض منها المال الذى لا يرده أبدا. إن حبها له إذن أكبر نقاط ضعفها لكن بمجرد أن تعرف أنه سيتزوج امرأة أخرى تصبح منافسا قويا لا أحد يضاهيها ولا حتى سيدتها نفوسه. غير أنها ليست الشخص الوحيد المخدوع فى المسرحية. يبدو أن كل شخص - عمليا - مهما كان قوى الإرادة وأنانيا تساوره الأوهام عن شخص آخر: إن نفوسه التى تعتقد أنها تسيطر على زوجها فى الحقيقة مخدوعة بواسطته. عفيفى مخدوع بواسطة صديقه فرحات وبليغ وجميلة يلتقيان سرا دون علم باقى العائلة، وعبد الستار وحتى الخادم العجوز عم خليفة مخدوعان بواسطة هانم تماما كما تخدع هانم نفسها بواسطة عفيفى.

وكما رأينا فى المسرحية الأبكر، يجمع تيمور هنا أيضا بين الدراما الأجنبية وبين عناصر التسلية التقليدية وحتى الفولكلورية فى حين يظل تأثير موليير مرئيا. إن الزوج الذى تتحكم فيه زوجته رديئة الطباع وتسيئ معاملته وحتى تضربه هو موضوع نجده فى "القراقوز" *"Qaraqoz"* وفى مسرحية صنوع "الأميرة الإسكندرانية".

هناك إجماع عام على أن عمل تيمور الأخير "الهاوية" هو أحسن مسرحية كتبها على الإطلاق. وقد ذهب أخوه عام ١٩٢٢ إلى حد أن يكتب - ربما ببعض المبالغة الخفيفة - ويقول إنها أفضل دراما أنتجها المسرح المصرى على الإطلاق. لقد وصفها المؤلف بأنها "كوميديا - دراما" فى فصول ثلاثة لكنها فى الحقيقة

كوميديا برجوازية تنتهى بموت البطل. وقد شرح تيمور هذا المصطلح فى أحد مقالاته[٥٦] ليدل على كوميديا السلوك التى تتعامل مع زمن المؤلف ومجتمعه وتختلط بأحداث حزينة أو " درامية " مثل تلك التى نجدها فى أعمال كتاب المسرح الفرنسيين فيكتوريان ساردو *Victorien Sardou* وبول هرفييه وهنرى باتاى *Henri Bataille* وهنرى برنستين *Henry Bernstein*. من الواضح أن الكوميديا فى ذهن تيمور كانت دراما ذات نزعة أخلاقية جادة. إن مسرحية تيمور، والتى تدور أحداثها فى مصر بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى مباشرة هى هجوم مباشر على مشكلة من مشكلات المجتمع المصرى المعاصر فى ذلك الوقت، وهى تعاطى المخدرات وتأثيره المدمر وخاصة على الزواج.

فى مسرحية "الهاوية"، يعود تيمور إلى عالم "العصفور فى القفص"، إلى الطبقات العليا فى المجتمع المصرى، والذى له معها تجربة مباشرة. يحمل البطل أمين بعض الشبه بعفيفى فى مسرحية "عبد الستار أفندى" فى أن أمه قد أفسدته تماما. لأنه فقد أباه فى سن ست سنوات،[٥٧] تقرر أمه – لرغبتها العارمة فى تعويضه عن حنان الأب – ألا ترفض له أى شىء أو تحبط رغباته، والنتيجة أنه كشاب سرعان ما يكتسب الرذائل التى تصيب الشباب: شرب الكحوليات والعلاقات مع النساء ولعب القمار. تشجعه الأم وخاله أحمد باشا يسرى على الزواج – على أمل أن الزواج قد يصلح من شخصيته – ولكن لخيبة أملهما يختار رتيبة زوجة له وهى شابة تضع مكياجا ثقيلا وهى متشبهة بالغرب وبعيدة عن النمط الحازم التقليدى الذى أراده لها. على أى حال، لا يغير الزواج حياته بأى شكل وتقضى رتيبة وقتها – كنتيجة لإهمال زوجها لها – فى قراءة الروايات الرائجة فى ذلك الوقت أو شراء الملابس الغالية من أحدث الموديلات أو الذهاب إلى الأوبرا وحدها. يفتتح الفصل الأول فى منزل أمين ذى الأثاث الثرى، حيث يعيش مع

زوجته وأمه. لقد أرسلت حكمت أمه إلى أخيها تخبره بقلقها بشأن أمين الذى أضاف الآن الكوكايين إلى مساوئه الأخرى، والذى أزعجها سلوكه؛ إذ إنه يقضى ليالى كاملة خارج البيت وعندما يعود إلى المنزل يكون سكران فى أغلب الأوقات أو فى حالة نكدة ونادرا ما يتناول العشاء فى المنزل. ونعلم أيضا أن أمينا يبعثر ثروته وقد بدأ فى بيع مزارعه. عند هذه النقطة، تعود رتيبة إلى البيت مع خادم محمل بالملابس الغالية وفازة اشترتها وتختفى لوهلة لتغير ملابسها. يخرج يسرى باشا لمدة قصيرة لسبب يتعلق بالعمل لكنه يقول إنه سيعود فيما بعد ليتحدث مع أمين. يعود أمين نفسه فى نفس الوقت إلى البيت يصحبه صديقاه مجدى وشفيق. تنسحب المرأتان من حجرة الجلوس. يرى الشبان وهم يتبادلون النكات منخرطين فى حديثهم التافه حول اهتماماتهم البلهاء ومغامراتهم الغرامية وتعاطى الكوكايين. يذكر أمين أصدقاءه بأنه قد وعدهم بتقديم زوجته إليهم – وهو تصرف جـــرىء، إذ كان ينظر إليه فى ذلك الوقت على أنه أقوى تعبير عـــن التفرنـــج، حيث إنـــه لا يفترض فى المسلم أن يظهر حريمه على الذكور الذين لا يمتون بصلة قرابة حميمة إلى العائلة. يحضر أمين رتيبة التى تبدو فى الظاهر مترددة والتى – مع ذلك – سرعان ما تفقد حياءها وتبدأ فى التحدث بحرية مع الرجال حول المحلات "الموضة" فى القاهرة وعن الأوبرا وسباق الخيل ولعب القمار. يعود يسرى باشا ويصاب بصدمة، إذ يجد زوجة أمين فى صحبة رجال غرباء ولا يخفى عدم رضاه. يرسل رتيبة بعيدا عن الغرفة بحجة من الحجج. ينصرف أصدقاء أمين ويبدأ يسرى فى توبيخ أمين على استهتاره ويحذره من أصدقائه الزائفين، لكن أمينا يطلب منه أن يهتم بشئونه الخاصة، وبعد ذلك يطلب منه مغادرة منزله. بل إن أمينا يطلب من أمه – التى أتت لتعرف ما الذى يحدث – أن تخرج من المنزل أيضا. ينتهى الفصل بأمين وقد اضطربت أعصابه وغضب، وهو يتعاطى مزيدا من الكوكايين ليهدئ أعصابه.

في الفصل الثاني والذى نعلم من الحوار أنه يدور بعد أربعة أشهر، ينتقل المشهد إلى حجرة الجلوس فى فيللا شفيق صديق أمين. لقد فرغ شفيق توا من كتابة مذكرة إلى أمين يعتذر فيها عن عدم استطاعته اللحاق به وبصديقته فى ذلك اليوم بسبب صداع ألم به ومتاعب فى الكلى، ونعلم أن السبب الحقيقى هو أن رتيبة التى كان شفيق يحاول جاهدا الإيقاع بها قد استسلمت أخيرا ووافقت على أن تزوره فى بيته فى ذلك اليوم. ولكى يضمن ألا يزعج أحد خلوته، يبعث خادمه بالمذكرة إلى أمين ويجعله ينصرف. فى ذلك اليوم، ينتظر شفيق فى لهفة وصول رتيبة بزجاجة شمبانيا وكوبين أمامه، وقد أعطى التعليمات إلى خادم صبى أن يجلس بجانب الباب الرئيسى وألا يسمح لأى زائر رجل أن يدخل البيت، وأن يقول إن سيده خارج المنزل. ولكى يشجع الصبى على الحراسة، يعطيه قرشا. يقرر الصبى الأحمق فورا أن يشترى بالقرش حلوى ويترك الباب بدون حراسة زمنا كافيا لكى يدخل مجدى وفيما بعد يسرى المنزل. يطلب شفيق من مجدى أن ينصرف لأنه على موعد مع سيدة متزوجة لكن مجدى بالطبع شغوف ليعرف من تكون "تلك السيدة المتزوجة الشريفة والمحترمة". ولذلك يعطى لتوسلات شفيق له بالانصراف أذنا صماء. عندما يتحرك مجدى أخيرا للانصراف، يسمعان وقع أقدام لذلك يختبئ مجدى فى غرفة النوم التى يغلقها شفيق فورا. إلا أنها ليست رتيبة ولكنه يسرى الذى جاء ليقول لشفيق ألا ينتهز فرصة ضعف أمين وحماقته بشرائه واحدة من مزارعه الخصبة بسعر رخيص يقترب من الخراب. إنه يتوسل بصداقته وكرمه لكن شفيقا لا يعير يسرى أى اهتمام ويخبره أنه ليس لديه الوقت لمناقشة هذا الأمر أبعد من هذا ويطلب منه مغادرة منزله. ينصرف يسرى ويظهر مجدى مرة ثانية ويصر على أن يعطيه شفيق ثلاثة جنيهات ليشترى لنفسه بعض الكوكايين. فى طريقه خارجا، يرى مجدى رتيبة تدخل المنزل فيلقى بملاحظة ذات مغزى كتهديد

لها. تصدم رتيبة لرؤيته لكنها تهدئ من غضبها بعد كلام شفيق لها، والذى يعلن حبه لها ويطمئنها بأنه يستطيع دائما أن يشترى سكوت مجدى. يقدم لها كوبا من الشمبانيا لكن قبل أن يلمسا الشراب يسمع صوت أمين السكران وهو يطلب من الخادم الصبى أن يدعه يدخل المنزل لأنه يعلم أن سيده ليس خارج المنزل لكنه مريض فى البيت. تدفع رتيبة المنزعجة فى عجلة إلى داخل غرفة النوم ويغلق عليها الباب بالمفتاح، لكنها تنسى فى اضطرابها مروحتها وهى واحدة من زوج من المراوح غير العادية، تنتمى الأخرى إلى أخت مجدى المتزوجة. هذه اللمسة الصغيرة (التى تذكرنا بمسرحية "مروحة الليدى ويندرمير" ***Lady Windermere's Fan"*** تأليف أوسكار وايلد) تزيد من تعقيد الموقف وتصبح مصدرا ثريا للمفارقة الدرامية ***dramatic irony***. أمين - الذى لم تأت إليه صديقته - كان يقضى الوقت فى الشرب وتعاطى الكوكايين وقد قرر الآن زيارة صديقه المريض. يخبره شفيق أنه ادعى المرض لكى لا يتطفل على صديقه ويقترح أن يخرجا للنزهة لكن أمينا - وقد لاحظ أولا الشمبانيا وبعد ذلك المروحة - يحس بلهفة شفيق ليخرجه من المنزل، ويصبح مقتنعا أن صديقه لديه ضيفة فى حجرة نومه وهو متلهف على أن يعرف من هى. يرفض شفيق عرض الكوكايين على أساس أنه قد أقلع عنه ويرفض أن يفصح عن اسم ضيفته لأنها سيدة متزوجة. غير أنه لا يعارض أمينا عندما يفترض أنها لابد أن تكون أخت مجدى، وهنا يشرع أمين فى توبيخ شفيق لعلاقته الغرامية بأخت صديقه ويظل يقول - وهذه مفارقة - إنه يشعر بالأسى لزوجها الذى تستغفله. عندما ينصرف فى النهاية، تظهر رتيبة وهى مصدومة ومرعوبة. إنها لا تصدق حظها السعيد لأنها هربت بشق النفس وأدركت الآن فداحة الجريمة التى أوشكت على ارتكابها. تقرر إنهاء علاقتها بشفيق. عندما يحاول شفيق أن يحتضنها قبل أن تنصرف، تصفعه على وجهه وتدعوه جبانا حقيرا.

يدور الفصل الثالث فى اليوم التالى عندما ينتقل المشهد ليعود إلى بيت أمين. ترغب رتيبة وهى فى حالة إحباط أن يتركوها وحدها لتقرأ كتابها وهى غير قادرة على تحمل حماقة أمين. يأتى يسرى باشا ليرى أخته لكى يطلعها على محاولته غير الناجحة ليحمل شفيقا على أن يغير رأيه حول نهب أمين له. يزور مجدى أمينا ويفاجئه بأن يكشف دون قصد أنه كان مع شفيق فى بيته بعد ظهر اليوم السابق. يتعاطى كلاهما كميات كبيرة من الكوكايين ويصبحان فى مزاج نكد وغير حذرين فى محادثتهما كاشفين عن أنهما يعرفان هوية السيدة التى كانت فى بيت شفيق ويلقيان بالتلميحات والإهانات على أحدهما الآخر. أخيرا يجبر أمين مجدى بالقوة على أن ينطق بالحقيقة ومجدى – بعد أن يلقى خارج المنزل – يقسم ألا يطأه مرة ثانية. يتعاطى أمين – وهو مصدوم وغير مصدق – جرعة ضخمة أخرى من الكوكايين ويواجه رتيبة التى تغضب من طريقة استجواب أمين لها. تعترف رتيبة بالحقيقة وتشرع فى إلقاء بعض اللوم عليه لأنه كاد ينجح فى أن يدفعها بين ذراعى شفيق الذى قدمه أمين نفسه لها أولا بسبب إهماله المخزى لواجباته كزوج لها. أمين – وهو الآن ممتلئ بالكوكايين بشكل ميئوس منه – يسقط فى نوبة هياج عاجز تكون مميتة بالنسبة إليه. ومثل الكورس الإغريقى هنا كما فى أماكن أخرى فى المسرحية، يبدو أن يسرى يخرج من شخصيته ويصدر تعليقا مباشرا على ما يحدث قائلا:" تلك هى نهاية من يهملون أنفسهم وبيوتهم وشرفهم، نهاية هؤلاء الذين يسلكون طريق اللاعودة"[٥٨].

مسرحية "الهاوية"، مثلها كمثل باقى أعمال تيمور، هى مسرحية جيدة الصنع تؤدى فيها كل كلمة غرضا إما الدفع بالحبكة إلى الأمام وإما الإضافة إلى رسم شخصية. لم يتجنب تيمور استخدام لغة مسيئة رأى النقاد فيما بعد أنها تتسم بشىء من الفجاجة[٥٩] إذا شعر أن متطلبات الشخصية والموقف تستدعيها. ربما باستثناء

حكمت التى هى صورة باهتة نوعا ما للأم التقليدية الخرفة التى تعانى منذ زمن طويل، فإن الشخصيات الرئيسية مرسومة بشكل جيد ومتميزة إحداها عن الأخرى. الخال صاحب أملاك غنى ومن طراز قديم وهو متمسك بالقيم التقليدية وحريص على حماية مصلحة ابن أخته والعائلة. لحرصه على ألا تقع ممتلكاته فى يد أى شخص خارج العائلة، يشترى الأرض التى عرضها ابن أخته للبيع بنية إعادتها إليه بعد أن يكون قد سدد هو ثمن الشراء من ناتجها (على الرغم من أن ابن الأخت وفى الحقيقة بعض النقاد[٦٠] يشكون أن دافعه هو مصلحته الشخصية والرغبة فى الحصول على الأرض من أجل أولاده.) وكما رأينا، إنه يخرج من شخصيته أحيانا ليعلق تعليقا أخلاقيا على الأحداث مما يجعله فى نهاية المسرحية يبدو كما لو لم تكن له مشاعر تجاه ابن أخته المتوفى. صديقا أمين – رغم اهتماماتهما المشتركة – مختلفان أحدهما عن الآخر تماما. مجدى يبدو شابا مستهترا مضجرا بعض الشيء يحيا لحظته ودائما ليس معه نقود فى حين أن شفيقا شخصية قوية على الرغم من أنه متجرد من المبادئ يستغل ضعف أمين ويتآمر بلا وازع خلقى للاستيلاء على ثروته وزوجته.

إن الشخصيات المرسومة بقدر من الحيوية أكبر كثيرا من الشخصيات الأخرى هى أمين وزوجته رتيبة. الاثنان مخلوقان مقنعان يمران بتطورات كبيرة فى مجرى المسرحية. أمين يتدهور بسرعة. إن تمرده على القيم التقليدية لعائلته وعدم ثقته فى خاله إلى جانب اعتماده المتزايد على الكوكايين يدفعه إلى تحطيم نفسه. تنمو رتيبة – تحت ضغط الأحداث – من فتاة من الطبقة المتوسطة سطحية ومدللة تهتم فقط بالحياة الاجتماعية وموضة المرأة إلى امرأة مصرية أكثر تحررا تنقذ نفسها من الوقوع فى المصيدة التى أعدها لها شفيق فى الوقت الصحيح. إنها تقف فى مواجهة الزوج الذى أهملها وترفض أن تقدم كشف حساب لتحركاتها لأنه

غير مستعد لأن يفعل الشيء نفسه وهي تنظر إلى نفسها على أنها ليست أقل منه بأي حال من الأحوال، ولا تسمح له أن يرفع يده ضدها بل وتهدد بالرد إذا فعل ذلك. وعلى الرغم من أنها لا تهون من جرمها تقول له إنه ملوم جزئيا عن خطئها بسبب سلوكه الشائن حيالها. بهذا المعنى، يمكننا أن نقول إن تيمور في تصويره لشخصيتها قد ضرب ضربة لصالح تحرير المرأة المصرية، ويمكننا أن نصف مسرحية "الهاوية" بأنها دعوة لإقامة علاقات مسئولة بين شريكي الزواج:

أمين: (كاظما غيظه) رتيبة! بدى أسألك سؤال.

رتيبة: سؤال عن إيه؟

أمين: بدى أعرف كنت فين إمبارح بعد الضهر؟

رتيبة: وهو انت عودتنى انى أسألك بتروح فين لما عاوز تسألنى بروح فين؟

أمين: رتيبة. من فضلك تقوليلى كنت فين حضرتك إمبارح بعد الضهر؟

رتيبة: ومن فضلك تقوللى. كنت فين حضرتك إمبارح بعد الضهر؟

أمين: كنت عند واحد صاحبى.

رتيبة: وانا كنت عند واحده صاحبتى.

أمين: كدابه.

رتيبة: صحيح كدابه؟

أمين: معلوم كدابه

رتيبة: طيب (تهم بالخروج)

أمين: (يمشى خطوة وراءها ثم يصرخ) على فين؟

رتيبة: (واقفة) أظن ان مأموريتى انتهت

أمين: ازاى؟

رتيبة: انت مش بتقول كدابه. فيظهر إذن إنك عارف أنا كنت فين امبارح. فعاوز منى إيه بعد كده بقى؟

أمين: (بغضب مكتوم) يعنى مش عاوزه تقوليلى كنت فين إمبارح؟

رتيبة: (برباطة جأش وهى تنظر إليه) لأ مش عاوزه أقول كنت فين إمبارح

أمين: (بحدة يصحبها ارتعاش ناتج من كمية الكوكايين التى أخذها وضاربا الخوان بيده) رتيبة لازم تقوليلى كنت فين إمبارح

رتيبة: (برباطة جأش) لأ ماقولش

أمين: (يزداد غضبه وارتعاشه ويقول وهو يصرخ ثلاث مرات ضاربا بيده ثلاث مرات على الخوان) رتيبة. لازم

تقوليلى كنت فين إمبارح. لازم تقوليلى كنت فين إمبارح؟

رتيبة: عاوز تهددنى ولا تضربنى؟ مش قايله. (تمشى ثلاث خطوات إلى الباب الخصوصى لتخرج)

أمين: (صارخا) رتيبة (يجرى خلفها ويحول بينها وبين الباب الخصوصى وهو رافع يده) عاوزه تخرجى؟ يستحيل يستحيل.

رتيبة: (تتقدم إليه خطوة) سيبنى أخرج. بقولك سيبنى أخرج

أمين: (يتكلم بارتعاش وحدة متزايدة) آه. عاوزه تخرجى. مش عاوزه تقوليلى كنت فين إمبارح؟ يستحيل. يستحيل. عاوزه تضحكى عليه. هاها ها (يضحك بسخرية) لازم أعرف كنت فين لازم أعرف كل حاجه (يهجم عليها ويشدها من يدها إلى وسط المسرح ضاغطا عليها) تعالى هنا. تعالى هنا. (يضغط جدا على يدها)

رتيبة: إيدى. إيدى. سيب إيدى

أمين: (يهز يدها بشدة) قولى كنت فين إمبارح، كنت فين إمبارح؟

رتيبة: (تركع من الألم على الأرض) سيب إيدى. سيب إيدى

أمين: (يزداد فى الضغط وهو محدق بعينيها) كنت فين ؟

رتيبة: (بألم ورباطة جأش وغضب) عاوز تعرف كنت فين إمبارح؟

أمين: أيوه قولى. (مستمرا فى مسك يدها)

رتيبة: كنت عند اللى كنت عنده انت امبارح. كنت فى المترح اللى جيت فيه وانت سكران مش عارف تتكلم

أمين: (يترك يدها ويصرخ) آه. كنت عند شفيق! كنت بتخنينى؟؟

رتيبة: (تهم واقفة) أيوه كنت عند شفيق لكن والحمد لله ما خنتكش معاه.

أمين: (فى حالة هيجان شديد يهجم عليها رافعا يده ليضربها) آه يا خاينه يا شرموطه

رتيبة: (تتقدم إليه خطوة فلا يجسر أن يضربها بل ينزل يده ويقف حائرا) نزل إيدك. أنا مش خدامتك. أيوه كنت عند شفيق صاحبك وحبيبك إللى سلمت له أمورك وخليته يتحكم فيك. واللى بينت عليه مراتك واللى كان حيخونك فى شرفك

أمين: (تزداد عنده حركة الارتعاش والنوبة التى تنتج من آالكوكايين) آه يا خاينه. آه يا خاينه. تخونينى. تخونينى.

تخونى جوزك.تدنسى شرفى. شرفى. شرفى. وسختيه.

رتيبة: دنستيه (تضحك ضحكة سخرية). شرفك. شرفك. معرفتش

شرفك إلا دلوقتى يا بيه؟ بالله تخلينى أبكى على شرفك.

أظنك بتحسب إن الشرف لعبه، والا بتظن إن الحطب لما

تجيبه جنب النارما يولعش (بسخرية). شرفك!! انا مندهشة

جدا لأنى بشوفك لأول مرة بتكلم عن شرفك. الحمد لله اللى

عرفت دلوقتى إن لك شرف يا بيه. لكن مع الأسف الوقت

راح. ياريت كنت عرفت قيمة شرفك قبل دلوقتى.

أمين: (يزداد جدا ارتعاشه وتبرق عيناه. ويهجم عليها مرة ثانية

رافعا يده وصارخا) يا خاينه. يا خاينه. يا خاينه

رتيبة: (تهجم عليه أيضا) نزل ايدك. (يتوقف وينزل يده) أنا مش

خدامتك عشان تضربنى. ما شاء الله! صحيح بتعرف تدافع

عن شرفك. عاوز تضربنى يا بيه عشان إنى كنت حخونك؟

منتش عارف ليه كنت حخونك؟ لو كان عندك حبة من العقل

كنت عذرتنى على اللى كنت حعمله

أمين: (بهيجان وارتعاش) أعذرك. أعذرك ازاى

رتيبة: معلوم تعذرنى

أمين: (ضاحكا ضحكة سخرية) ها ها ها. أعذرك. أعذرك.

يظهر إنك عاوزه تبرئى نفسك من الذنب اللى ارتكبتيه؟

رتيبة: ماتخافش. أنا معترفه بإنى مذنبه. معترفه بانى ارتكبت

جريمة أستحق عليها الموت. لان الست اللى تحاول إنها

تخون جوزها أقل ما تستحقه الموت. لكن اعرف إنى مانيش

أنا المجرمة لوحدى. فيه شخص تانى كان حيدفعنى باديه

للهوه العميقه اللى كنت رايحه أقع فيها.

أمين: كلام فارغ. كلام فارغ. مش عاوز أسمع الكلام الفارغ ده

رتيبة: لا. لا. لازم تسمعه. واعرف إنك انت الشخص ده

أمين: (مرتعشا) أنا. أنا. كلام فارغ. كلام فارغ. مجنونه.

مجنونه

رتيبة: أظنك تنسى الليالى اللى كنت تسهرها بره؟ أظنك تنسى

الليالى اللى كنت تجيلى فيها فى الفجر وانت سكران مش

عارف تنطق كلمه واحده؟ أظنك تنسى لما كنت تقوللى وانت

بتضحك أنا إمبارح خسرت ميت جنيه فى القمار؟ أظنك

تنسى انك ما كنتش تقضى معايه فى الأربعة وعشرين ساعه

تلات أربع ساعات؟ أظنك تنسى الجوابات الخصوصية اللى

كانت تجيلك من رفايقك الكتار؟ ورفايقك جنسهم إيه؟

مومسات بيبيعوا عرضهم وشرفهم. مومسات مالهمش ذمه

ولا شرف مومسات فضلتهم على مراتك اللى كانت عاوزه

تعيش معاك أمينة وشريفه.

أمين: مومسات ها ها ها. أيوه مومسات. أظن إنك نسيت انت كمان

إنك بقيت زيهم مالكيش ذمه ولا عرض ولا شرف، أظن إنك

نسيت انك بقيت زيهم... معلوم بقيت زيهم

رتيبة: بفضل تعاليمك يا زوجى العزيز

أمين: (مرتعشا ومتهيجا) لكن شرفى. شرفى. شرفى يا خاينه

توسخيه مع شفيق. شرفى. شرفى.

رتيبة: أنا قلت لك إنى ماخنتكش مع شفيق. لكن غريبه إنك لسه بتكلم

عن شرفك!! والحمد لله إنك متأسف على ضياع شرفك.

والحمد لله إنك عرفت دلوقتى انى كنت حوسخ شرفك. لكن ما

تنساش إن شرفك كان ضحية بينى وبينك. احنا الاتنين مسئولين

أمين: كلام فارغ. مجنونه. مجنونه. تستحقى الموت، الموت.

(ينقلب حاله فيبكى) آه يا خاينه. تخونى جوزك. جوزك. حليلك.

إفرضى إنى كنت غلطان. برده يصح إنك تسمحى لنفسك بخيانة

جوزك. أنا أنا جوزك جوزك

رتيبة: عمرك ما خلتنى أشعر بانك جوزى. صحيح أنا كنت طايشه وما

كنتش عارفه أقدر حق الزوجيه. لكن ربنا مادنيش زوج يورينى

الواجب. كان واجب عليك إنك تهدينى بدال ما تسيبنى أهوى

وتروح تخبص وتلعب قمار وتسكر. وتعمل كل حاجه تحط

بشرفك وبقيمتك.

(مؤلفات محمد تيمور، المجلد ٢ (القاهرة، ١٩٧٣)

ص ٣٩٧ فصاعدا)

قدمت مسرحية "الهاوية" على المسرح فى ١٩٢١، ونشرت فى ١٩٢٢ فى المجلد رقم ٢ من أعمال المؤلف الكاملة مع مقدمة كتبها زكى طليمات. غير أنها أهملت لسنوات عديدة بواسطة طلاب الدراما المصرية. لم يحدث حتى سنة ١٩٥٩ أن كتب الناقد المصرى محمد مندور عنها بشيء من التفصيل فى دراسته الموجزة نوعا ما عن المسرح المصرى النثرى وعلى الرغم من أنه أثنى عليها بسبب بنائها الجيد وحوارها الحى والمقتصد فهو يأسف لحقيقة أن هذا الكاتب المسرحى الموهوب لم يعش طويلا ليغير آراءه عن الحوار ويكتب بالعربية الفصحى بدلا من العامية المصرية وهو ما كان سيفعله أخوه الأصغر محمود.[٦١] فى ١٩٧٣، أثنى عليها باحث مصرى آخر هو على الراعى ثناء بلا حدود فى دراسته الأكثر استفاضة.[٦٢] إنها دراما اجتماعية جادة مكتوبة بدفء وواقعية[٦٣] على الرغم من

أن تحليله لها – والذى يجد فيه تقديما لا شعوريا لـــ "أزمة الإقطاع المصرى" – ليس مقنعا تماما. إنه يرى أن أمينا متمرد غير كامل على القيم الإقطاعية، ويرى أن تمرده من جانب واحد هو سبب سقوطه. هناك كاتب آخر يرى أمينا مجرد مثال لطبقة من الناس يقلدون تقليدا كالقرود الجوانب السطحية من التشبه بالغرب بسبب الاعتقاد الخاطئ بأنهم يصبحون بذلك "محدثون" *modern*[٦٤] لكن هذا التنوع فى تفسير شخصية أمين هو فى الحقيقة تقدير للعبقرية الدرامية لمحمد تيمور الذى سلب فيه موته – فى غير الأوان بالتأكيد – عالم الدراما المصرية شخصية كانت واعدة بدرجة كبيرة.

أنطون يزبك

ربما استخدمت اللغة العربية المصرية أفضل استخدام فى التعبير فى الدراما الجادة فى مسرحية أنطون يزبك "الذبائح" *"The Sacrifices"* التى قدمتها فرقة يوسف وهبى بنجاح ساحق فى ١٩٢٥.[٦٥] حاول يزبك – وكانت مهنته المحاماة – كتابة ميلودراما عائلية مدرة للدموع بعنوان "عاصفة فى بيت" *"A Storm in a House"* قدمتها فرقة جورج أبيض فى دار الأوبرا فى القاهرة فى ١٩٢٤. لكن يزبك استطاع فى المسرحية التى جاءت بعد ذلك أن يقدم أكثر المسرحيات تحريكا للمشاعر بالعامية المصرية بعد مسرحية "الهاوية" لتيمور. إن محمد مندور يذهب إلى القول عنها "إننا نرى لأول مرة مسرحية بالعامية مؤلفة بلغة فنية قادرة على التعبير عن أعمق المشاعر وأعقد الأفكار التى هى بصفة عامة فى غير متناول الكلام العامى"[٦٦]. إنه يرى الحوار "دقيقا وعميقا وثريا بالحركة الدرامية مستخدما

استخداما كاملا كل إمكانات الصور الفنية والتعبير المجازى بطريقة كانت حتى ذلك الوقت تعتبر مستحيلة التحقق باللغة المنطوقة "(٦٧)

يكتب مندور واصفا مسرحية "الذبائح" بأنها تتعامل مع المشكلات الاجتماعية التى تنشأ من زواج المصريين بنساء أوروبيات. لكن المسرحية بالتأكيد تدور حول ما هو أكثر من مجرد زيجات مختلطة. القصة باختصار هى كما يلى: همام باشا هو لواء متقاعد فى الجيش. بعد زواج قصير الأجل من أمينة ابنة تاجر ناجح، يقابل امرأة أوروبية ويقع فى غرامها هى نورسكا التى يتزوجها بعد أن طلق زوجته الأولى. يثبت زواجه الثانى أنه كارثة رغم أنه يستمر عشرين عاما وتسفر العشرة عن ابن هو عثمان الذى يكون فى الثامنة عشرة عند افتتاح المسرحية وهو فى السنة النهائية فى المدرسة. تعيش فى المنزل نفسه ابنة أخت الباشا ليلى وهى يتيمة فقدت أبويها منذ سنوات عديدة خلت. همام - والذى يقال لنا إن زواجه التعيس قد حوله إلى حطام رجل عصبى - هو الآن رجل مريض يعانى من روماتيزم فى المفاصل وتعنى به حفيظة الممرضة.

تفتتح المسرحية والممرضة تعطى تعليمات للخادم الذى يبدو أنه يرفض هذا التدخل من وافد جديد إلى المنزل. مع ذلك، نعلم من الحوار شيئا عن حياة همام العائلية غير السعيدة ونشك أيضا أن حفيظة قد تكون أكثر من ممرضة وصلت حديثا إلى المشهد. هذا مكتوب بواسطة المؤلف بشكل مقتصد ومهارة فنية عالية. يزور هماما أخوه الأكبر محمد الذى يعمل ناظر عزبة، والذى يكشف فى مجرى المحادثة أن ابنه، الذى عاد مؤخرا من أوروبا، حيث كان يتلقى تعليمه، مصمم على الزواج من امرأة أوروبية. هذا يزعج هماما الذى ينفجر فجأة فى هجوم مطول على الزوجات الأوروبيات، وينصح أخاه بقوة أن يمنع زواج ابنه، ويحاول

أن يتعلم من المثال الحزين لزواجه نفسه، ذلك الزواج المختلط. يتحدث أيضا في حنين عن الماضى، عن الأيام السعيدة التى قضاها مع زوجته الأولى ويسر عن أخيه في مجرى المحادثة أن أوراقا معينة تتعلق بمؤامرة عسكرية سرية تورط فيها أشخاص كثيرون تحت حمايته وقد أخذها من ملف المحقق يبدو أنها مفقودة من مكتبه. في أثناء استمراره في البحث عن الأوراق، يسأله أخوه هل جميع الخدم جديرون بالثقة. يجيب همام بالإيجاب لأنهم - باستثناء الممرضة التى وصلت توا - كانوا في خدمته لمدة طويلة. بعد أن ينصرف أخوه لحضور زفاف ابنة صديق للعائلة، يشرع همام في معرفة المزيد عن الممرضة الجديدة. يسقط في يده عندما يكتشف أنها ليست غير أمينة زوجته السابقة بعد أن غدر بها الزمان، وكان عليها أن تبدأ في العمل كممرضة لتنفق على نفسها، وعندما علمت من أخت همام بمرضه قررت المجيء متخفية لتعتنى به. تتحرك مشاعر همام بواسطة طيبتها واستيقاظ ضميره بسبب قسوته السابقة معها، والتى يشعر أن الله قد عاقبه على ذلك في شكل زواجه التعيس من نورسكا فيقرر أن يكفر عن ماضيه الشرير ويرسل في طلب المأذون ليزوجهما. إن له الآن زوجتين وبيتين. يهجر بيت نورسكا حيث يترك ابنه وينشئ بيتا مع أمينة آخذا ابنة أخته ليلى معهما لينقذها من التأثير الفاسد لزوجته الأوروبية المتحررة. عثمان الآن غير سعيد مرتين، بسبب هذا الفراق بين والديه، وبسبب أنه سيفترق عن ليلى التى يكن لها بوضوح مشاعر حب تبادلها إياه. يرى همام عثمان الذى كان في زيارة لوالده وهو يغازل ليلى. في الوقت نفسه، تأتى نورسكا أولا لتناقش الموقف مع الزوجة الجديدة ثم لتواجه هماما الذى يعلن - في غضبه الذى سببه مواجهتهما أحدهما الآخر - أن نورسكا طالق ويأخذ عثمان من وصايتها. يشاهد عثمان اللحظات الأخيرة من المشهد الغاضب بين والديه، ويحدث هذا تأثيرا مدمرا عليه. عندما يقرر أبوه أن يرسل ليلى بعيدا لتعيش

مع خالتها وتكون آمنة من الصحبة المغوية لابن خالها ينتحر الشاب فى نوبة يأس وتودى الصدمة بعقل ليلى. الآن لا يستطيع همام النادم على ما فعل أن يواجه عواقب أفعاله فيقرر أن ينهى حياته خاصة وأن المستندات المفقودة التى تدين أصدقاءه فى الجيش قد أعلنت على الملأ بفضل نورسكا التى سرقتها وأعطتها لابن عمها الصحفى. يكتب همام وصية يترك فيها نصف ثروته لأمينة والنصف الآخر لليلى، لكن منظر ليلى الذاهلة والعاجزة عن رعاية نفسها يجعله يغير رأيه. إلا أن نورسكا التى كانت قد تسلمت توا فى هذا الوقت تلغرافا يحمل خبر موت ابنها تصل الآن فى حالة هياج شديد وتطلق النار على همام فترديه قتيلا عقوبة على الضرر الذى سببه لكثير من الناس.

إن العرض الموجز للحبكة قد يبدو أنه يؤكد الطابع الميلودرامى لمسرحية "الذبائح "لكن من غير الإنصاف أن ننظر إلى المسرحية فقط كميلودراما. إننا نقر بأن المسرحية تحتوى على ميلودراما خاصة فى النهاية، والتى يصر كاتب المسرحية فيها بوضوح على أن يعتصر كل قطرة عاطفة من الموقف، لكن المسرحية بصفة عامة تخلو من المفاجآت المثيرة والشخصيات النمطية المسطحة التى هى عادة علامة الميلودراما. حقا، إن كاتب المسرحية يعدنا بعناية لما سوف يأتى والشخصيات الرئيسية تتمتع بتعقيد كاف ليجعلها قابلة للتصديق، ولذلك فهى قادرة على اكتساب تعاطفنا الحقيقى. علاوة على ذلك، مسرحية "الذبائح" مبنية بناء جيدا لدرجة أن المفارقة التراجيدية تتخللها أكثر مما تتخلل أية مسرحية عربية سابقة. الشخصيات الأربع الرئيسية هى همام ونورسكا وعثمان وليلى (بالمقارنة بهذه الشخصيات، تلعب أمينة دورا صغيرا فقط). أقوى الشخصيات فيها هما الشخصيتان الأوليان.

شخصية همام مرسومة طبقا لمقياس رسم كبير. إنه مسيطر، فى الحقيقة متحكم وغضبه المتفجر له أبعاد مخيفة. إنه بسبب رتبته العالية التى حصل عليها فى الجيش يتوقع أن يطاع حتى بواسطة أخيه الأكبر ولا يطيق أن يعارض شخص ما رغباته. إن خطأه القاتل "الخطأ التراجيدى" *hamarshia* هو فقدانه لمعرفة النفس. إنه يفترض أن متاعبه جميعها هى نتيجة زواجه من امرأة أوروبية وتطليقه الأحمق لزوجته الأولى. غير أنه لن يكون أكثر سعادة لو كان قد تزوج من امرأة مصرية ليست مستعدة أن تكون ممسحة تحت قدميه وأن تقاسى فى ذلة وفى صمت. الشيء الشائق هو أنه يطلق زوجته الأولى التى كانت مستعدة أن تكون ممسحة تحت قدميه بعد أن يقع فى غرام امرأة أوروبية، والتى - بسبب اختلافها فى الطباع والخلفية - تمثل بوضوح جاذبية كبيرة بالنسبة إليه. إن ما يريده هو بوضوح السيطرة على عقلها وأيضا جسدها وهو بالضبط ما لا تسمح له به. إنه فى الحقيقة غير قادر على أن يفهم حاجتها إلى أن تفكر بعقلها وينسب ذلك إلى كونها أوروبية. غير أن هذه - كما تبينه له - هى حاجة عالمية حتى النساء المصريات يمكنهن أن يشعرن بهذه الحاجة حالا إذا لم يكن شاعرات بها فعلا. لماذا سمح لنفسه أن يعانى من هذا الزواج غير السعيد هذه الفترة الطويلة ليس واضحا تماما. من الواضح - إذا أخذنا فى الحسبان السياق الإسلامى - أن ذلك ليس بسبب الصعوبة التى يجدها فى الحصول على الطلاق لأنه استطاع أن يطلق زوجته الأولى فقط بعد زواج قصير الأجل. إن تفسيره هو نفسه أنه جعل الزواج يستمر من أجل ابنهما عثمان وابنة أخته ليلى اليتيمة التى كانت فى حاجة إلى أن ترعاها زوجته على الرغم من أنه أصبح واضحا له فى النهاية - إذ إن الفتاة كانت تنمو فى طريقها إلى أن تصبح امرأة - أن تأثير زوجته لم يكن تأثيرا صحيا. وكما سبق أن ذكرنا، همام يطلقها بتهور فى النهاية فى نوبة غضب شديد.

:

إن مشهد المواجهة معها يعد أحد أكثر مشاهد الحرب بين الجنسين فى الدراما المصرية خلودا. إن حدة الصراع بينهما – التى يصفها الخادم مرزوق فى المشهد الافتتاحى للمسرحية – يذكرنا إلى حد ما بأعمال ستريندبرج ***Strindberg***:

همام: نعم! انا فاهم انتى جايه ليه يانورسكا النهاردا. أنا كنت منتظرالزياره دى ومستعد لها من زمان. أنا عارف إن اللى زيك انتى مش حايسكت على اللى عملته أنا. وانتى فاهمه إن اللى زيى مش حايرجع عن عمل عمله بحق.

نورسكا: بقى أنت لك حق فى اللى عملته؟

همام: نعم أنا لى حق فى كل اللى عملته. انتى كنتى خانقانى. وفضلتى تخنقى فى عشرين سنه. لغاية ما ضاق صدرى. ضاق خالص. وشفت إنى بنازع وقربت أموت. قامت فاتت من قدامى واحده كنت ظلمتها أنا من عشرين سنه. من يوم ما حطيتى إيدك انتى فى زورى..

نورسكا: وساعتها قلت أنا لازم أنصفها. ضميرك ماريحكش؟

همام: نعم ضميرى ماريحنيش.

نورسكا: وضميرك دا كان فين من عشرين سنه لغاية النهاردا؟ كان نايم؟ والا كان ميت؟

همام: كان صاحى. وبيوبخنى كل يوم.

نورسكا: النهاية. نصفتها لكن ظلمتنى أنا.

همام: أنا ماظلمتكيش. انتى اللى ظلمتى نفسك. لو كنتى ريحتينى
يوم واحد فى العشرين سنه اللى عشتهم وياكى..

نورسكا: ما كنتش ظلمتنى؟

همام: طبعا ما كنتش ظلمتك.

نورسكا: " فى تهكم " وكنت فضلت ظالم دكها. الست أمينة عايزه أقول
. ولا كنتش انتبهت لصوت ضميرك اللى بيوبخك من عشرين
سنه.

همام: كنت لقيت طريقه تانيه. انصفها وانصفك.

نورسكا: إيه؟ صحيح؟ والطريقه دى كانت حاتكون ايه ياترى؟ اللى
توفق بين الميه والنار. مافتكرتش فيها. ان كانت ممكنه
والا لأ. ماتردش ياهمام بزياداك بقى. الكلام اللى بنقوله دادا
كلام واحد ما بيقدرش العواقب. خلى ضميرك على جنب.
وخلى كمان انصافك على جنب وخلى اتهامك لى على جنب.
ما تقدرش تثبت النهارده قدامى بعد اللى عملته وجود ضمير
لك لأن الضمير ما بيتغيرش كل يوم فى شكل. ولو وجود
انصاف عنديك. لأن الانصاف ما يكونش فى راحة واحد

وظلم التانى. زى الحرامى اللى بيسرق على شان يحسن

على الناس. وكل شيء تقدر تتهمنى فيه إن طبعى الافرنجى

ما وافقش طبعك الشرقى. لكن دا مش ذنبى أنا. هو انت عاوز

تحملنى ذنوب الافرنج كلهم.

همام: وانتى ياما حملتينى من ذنوب الشرقيين كلهم. هو انتى ما

كنتيش عارفه أنى أنا شرقى؟ اتجوزتينى ليه؟

نورسكا: مش أنا اللى اتجوزتك يا همام. انت اللى اتجوزتنى. انت

الراجل والراجل هو اللى بيختار فى الأول. فى الجواز،

للأسف مش زى الحب، الراجل هو صاحب المبادره.

همام: أنا اتجوزتك على شان تطيعينى انتى مش انا اللى أطيعك. على

شان تندمجى فى انتى. مش انا اللى أندمج فيكى.

نورسكا: " تومئ برأسها موافقة " دا صحيح.

همام: على شان تعيشى انتى زيى مش انا اللى أعيش زيك.

نورسكا: دا صحيح.

همام: وتاكلى زى ماباكل. وتشربى زى ما باشرب. وتلبسى زى ما

انا عاوز.

نورسكا: دا صحيح.

همام: وتفكرى زى ما انا عاوز.

نورسكا: "غاضبة" دا لأ. ابدا. مش ممكن. مستحيل. تستعبد جسمى ما علهش. لكن تستعبد عقلى؟ أبدا. أبدا، باقول لك.

همام: لكن احنا كده. احنا عايزين اللى ترضى بالاستعباد دا فى جسمها وفى عقلها.

نورسكا: لا. دى ما تلاقيهاش أبدا. لا عندنا ولا عندكم.

همام: لكن أنا لقيتها.

نورسكا: لا مالقيتهاش. انت لقيت واحده ساكته. لكن ما لقيتش واحده راضيه. السكوت شيء والرضا شيء يا همام. انت لقيت واحده ساكته ظنيت إنك استعبدت عقلها مع جسمها. لكن لا. الحقيقة أن عقلها بيتنمرد عليك كل ساعه (ترفع صوتها) ييجى يوم ونسوانكم تطهق وترفع صوتها ويومها ما تقدروش تسكتوهم أبدا.

همام: "بغضب" انتى بتقولى الكلام دا على شان تعذرى نفسك. من عشرين سنه وانتى رافعه صوتك ولا حدش قادر عليكى.

نورسكا: أبدا. انا بقول الكلام دا كمنى حره.

همام: "ساخرا" حره؟ الحريه دى تعلمتيها فين؟ فى كتب الفلاسفه

بتوعكم. فى القصص والروايات اللى بتقروها. الحريه عندكم معناها التهتك.

نورسكا: والحريه عندك معناها التلذذ.

همام: " يتدفق كالسيل " انتى دخلتى بيتى. ومن يوم ما دخلتيه شمختى بمناخيرك. وبصيتى لنا من عالى قوى. ما حدش منا عجبك. ولا انتى عجبتى حد. مافيش إلا المسكين محمد أخوى اللى استحملك.وياريته عاجبك لاخر. لكن نسوانا لا انتى استحملتيهم ولا همن استحملوكى. أمى! أمى ماتت ولا دخلتش بيتى. اختى سنيه أم ليلى ماتت رحتى عزيتى فيها بروعتب بس. أختى عيشه جت عندى مره واحده ولساها بتمننى فيها لغاية النهاردا. ما خنتنيش لا فى عرضى ولا فى مالى صحيح لكن عملتى اكتر من كده. احتقرتينى وعملتى نفسك إله وحبيتى تخلقينى خلقه جديده.خالفتينى فى عوايدى وفى اخلاقى. وحبيتى تقنعينى بالعافيه إنك انتى أحسن منى. غيرتى كل شىء فى البيت دا. حتى العفش يا شيخه ما سلمش منك. فضلتى معاى عشرين سنه والكبر نافخك.

ماشاركتناش لا ففرح ولا فحزن ولا فراحه ولا فتعب. دخلتى

بيتى غريبه. وفضلتى فيه غريبه. لغاية النهاردا كان كل

همك انك تغيرى أخلاقنا عليها احنا وجدودنا من ميات من

السنين.

نورسكا: (فى غضب واحتقار) ما كمن جدودك دول بقوا رمم وتراب

فى الأرض لغاية النهار دا بتقول اعمل زيهم. ماحدش عاجبك

غيرهم. بص قدامك ومالك ومال الرمم اللى وراك.

همام: جدودى دول اللى بتقولى عليهم رمم ياما ضربوا جدودك علق

وفضلوا يجروا وراهم بالسيف لغاية اما خلوهم يعدوا البحر

المالح عوم.

نورسكا: وجدودى دول اللى عدوا البحر عوم اولادهم ما رجعوش تانى.

اه. اه.اه. عشرين سنه أعلمك الطريقه اللى بها تطردهم تانى

ما قدرتش.

همام:علمتينى؟ أنا مش عايز علمك دا اللى بالتحقير والعافيه. احنا ما

احناش همج على شان تحتقرونا. ولا احناش عبيد علشان

تسوقونا.خلى علمك لكى.

نورسكا: أنا متعلمه لكن انت مانتاش عايز ست تشاركك. انت عايز

واحده تخدمك تديك جسمها وتضحك عليك بالباقى.

همام: احنا عايزين واحده تطيعنا واحنا نشيل همها. ماحناش عايزين

واحده نحسن إليها تكرهنا

نورسكا: انت محسن؟

همام: نعم محسن. بيتي لساه بيتك لغاية النهاردا. أنا انصفت أمينة

لكن عدلت معاكي

نورسكا: ايه؟ بتقول ايه؟ نصفت؟ عدلت. انت منصف وعادل يا همام

(تروح وتجيء كالمجنونة) يارب! همام باشا. اللوا همام باشا

قال منصف وعادل قال زيك يا رب.همام باشا بيوكلني

ويكسيني. ومسكني في بيت سرايه. لكنه داس على قلبي زي

ما بيدوس على حجر. ما فهمش ان قلبي فيه دم لاخر زي قلب

أمينة الخدامه.

همام: " في غضب عظيم " اسكتي؟ انتي ما نتيش راجعه عن الفجور

دا.

نورسكا: مين الفاجر فينا؟ لما آخد راجل يشاركك في زي ما انت خدت

واحده تشاركني فيك ابقى فاجره صحيح.

همام: " بصوت واطي أجش " اخرسي. اسكتي. هو انا زنيت. هو

انتي ما كنتيش عارفه إن دا..

نورسكا: "تقطع كلامه" أنا عارفه. أنا عارفه إن ربنا خيركم خيركم بس

يا رجاله وقال لكم اتجوزوا اتجوزوا اتجوزوا. لكن ربنا ما

قلناش وانتوا يا نسوان اسكتوا اسكتوا اسكتوا. ربنا سابنا

عليكم.

همام: "فى أقصى درجات الغضب" اسكتى. اخرسى.

نورسكا: لا ماخرسش قبل ما تسكت انت.

همام: "بصوت كالرعد" اخرجى برا! امشى.

"يشدها من يدها ويدفعها إلى الخارج"

نورسكا: قبل ما تمد ايدك على روح شيل السيوف اللى ملزقه على كتافك

وخبى النياشين اللى بتلمع على صدرك. وحش! انت وحش

لابس قصب.

همام: "بصوت كالرعد" وانتى طالقه؟

نورسكا: "تضحك كأنها مجنونة" اه. اه. اه.

"ليلى وعثمان وأمينة يدخلون مذعورين"

ليلى: الله! الله! جرى ايه؟ ايه دا

نورسكا: طبعا! الفلاح بيضرب مراته بالعصايا والمتمدن بيضربها

بالطلاق على وشها.

همام: "يرغى ويزبد" انتى طالقه كمان مره.

ليلى: "تتعلق به" خالى! خالى! دى ام عثمان يا خالى.

نورسكا: طالقه. اه. اه. اه. أنا مااعتبرتكش جوزى ولا ساعه فى العشرين سنه فاتوا.

همام: "بصوت خارج عن طاقة البشر" باقولها لتالت مره انتى طالقه كمان وكمان.

"عثمان يقع على المقعد وأمينة أيضا"

نورسكا: ابنى! أخد ابنى.

"ترتمى على ابنها كالمجنونة"

همام: ابنك؟ هو فين ابنك دا؟ دا ماهواش ابنك يا نورسكا. بصى له كده؟ مافهش حاجه منك. لا عنيه زى عنيكى ولا شعره زى شعرك ولا ملامحه زى ملامحك ولا شكله زى شكلك ولا عقله زى عقلك. بصى له كويس يا نورسكا أحسن ما انتيش حاتشوفيه بعد النهاردا ابدا.

"نورسكا يسقط فى يدها وتغلب على أمرها فتقول بصوت حزين"

نورسكا: ابنى! دمى! قلبى!

همام: سكتى! متى دلوقت؟ متى؟ دا انتى طالقه يا شيخه بعدد القبور

اللى تفتحت من آدم للنهار دا. دانتى طالقه بعدد نجوم السما

وبعدد رمل البحر. متى دلوقتى؟ خرستى؟

ليلى: بس يا خالى! بزياده يا خالى. حرام عليك. "تحاول دفعه"

همام: ابعدى يا بنت. سيبينى اقول لها كلمه كمان "بصوت كالرعد"

انتى طالقه! انتى طالقه! انتى طالقه.

"ثم يدخل البيت وصوته يدوى" انتى طالقه! انتى طالقه!

انتى طالقه.

"عثمان مصعوق. نورسكا تحتضن ابنها على المقعد. ليلى

متعلقة بثياب خالها وأمينة فى جمود تام"

(وينزل الستارعلى مهل)

(يزبك، " الذبائح " ص من ٤٢ إلى ٧)

يحافظ الكاتب المسرحى على موقفه الموضوعى طول المسرحية. إنه لا يتخذ مواقف لكنه يصور كلا الخصمين بالتساوى ودون الانتصار لأيهما. إن هماما مصور كرجل عسكرى رفيع الرتبة يتمتع بالوقار. وهو يهتم بابنه وبابنة أخته لدرجة أنه مستعد ليتحمل زيجة بالغة التعاسة ولا يحرمهما من الرعاية والعطف اللذين يجدانهما من زوجته. إنه يريد أن ينقذ ابن أخيه من زيجة من

المحتمل أن تكون كارثية بأى ثمن. وهو أيضا مخلص لأصدقائه وزملائه الكبار المتورطين فى مؤامرة سرية فى الجيش. إنه يذهب لأى مدى لكى يحميهم حتى لدرجة إبعاد بعض المستندات الخطيرة من ملف التحقيقات. لكن المؤلف يظهره أيضا كطاغية، كرب عائلة محافظ للغاية. بخلاف أخيه محمد، هو لا يقبل حقيقة أن ابن أخيه وعمره ٢٢ عاما بالغ، وبناء على ذلك يجب أن يكون حرا فى اختيار أى امرأة يريدها للزواج. إنه عقل نمطى ومنظم وعسكرى. إن رؤيته واضحة لكنها محدودة. وهو يميل إلى التفكير بلغة الفئات *categories* الحادة التعريف والحلول المرتبة. إنه غير مدرك كلية للتعقيدات العاطفية فى الحياة التى تجعل من الناس أفرادا متميزين بعضهم عن بعض وتضطرهم للقيام بأعمال غير عاقلة إلى حد ما. إن من الأسهل له أن يفكر فى زوجته كامرأة غربية عن أن تكون نورسكا الفرد. وهو لا يستطيع أن يفهم كيف يستطيع الشباب أن ينتحر بسبب الفشل فى الحب أو فى الامتحانات المهمة فى المدرسة مما يجعل أخاه محمدا يتهمه بأنه قاسى القلب[٦٨]. إن هماما غير واع كلية بالاحتياجات العاطفية لابنه ويمنعه بقسوة من رؤية أمه وبنفس القدر من تحجر القلب يقرر أن يرسل ليلى بعيدا وهى الشابة التى يحبها ابنه لحظة علم بحقيقة طبيعة العلاقة بين الاثنين. وهو لا يهمه - لكى ينقذ أصدقاءه المذنبين فى الجيش - استخدام موقعه لسرقة الدليل الذى يدينهم حتى لو كان فقد المستندات يعنى أن الموظف البرىء المتواضع الذى وضعت المستندات فى حوزته سيعاقب ظلما بالطرد وفقدان لقمة عيشه.(ص ٣٢)

غير أن هماما لا يفشل فى كسب تعاطفنا. عندما نقابله لأول مرة نجده مريضا عاجزا قاسى من قبل لسنوات كثيرة يرحب بمعاناته ككفارة عن حماقته فى تطليق زوجته الأولى منذ سنوات. إن هذا الإحساس بالذنب - على الرغم من أنه مبالغ فيه بعض الشىء كما يظل أخوه مرهف الإحساس يذكره - مصحوبا

باستعداده أن يكفر عنه – يساهم بلا شك فى تخفيف أى أحكام قاسية يمكننا أن نكونها عن سلوكه. علاوة على ذلك، إن أى مواقف دوجماطيقية فى مجرى المسرحية قد يكون اتخذها يتم التقليل من شأنها تماما مما يسبب له عذابا ذهنيا ضخما. إن الغطرسة والثقة الزائدة على الحد التى نلقاها فى البداية تفسح مكانها للذل والشك وعدم اليقين مما يدفعه إلى التفكير فى الانتحار. إن ابنه ينتحر بسبب حبه الذى أجهض وابنة أخته يصيبها الجنون لنفس السبب ومحاولته الواثقة للتغطية على سوء فعل أصدقائه تفشل. إن العالم الكامل حوله يبدو أنه ينهار. يبدو الانتحار فى البداية أسهل طريق للخروج من محنته لكنه يعلم فيما بعد الذل الحقيقى ويقبل مسئوليته فى الاستمرار فى العيش لكى يحمى ابنة أخته المعرضة للخطر، والتى فقدت عقلها. لذلك فالأمر المأساوى الحقيقى هو أنه عندما عرف الذل على نحو مؤلم يقتل برصاصة نورسكا.

إن نورسكا – طبقا لهمام – لم تكن قادرة مطلقا على التكيف مع الطريقة الشرقية فى الحياة، لكن يجب علينا بالتأكيد ألا نقبل رأيه فيها كحكم غير متحيز على شخصيتها. إن ما نراه فيها مختلف بعض الشىء. لقد استطاعت التكيف بطرق كثيرة لكنها ليست مستعدة لقبول الدور التقليدى الخانع للمرأة المسلمة المصرية التى يحاول زوجها أن يكرهها على القيام به. إنها من الناحية الفكرية امرأة محررة يمكن تتبع سلالتها إلى نورا فى مسرحية إبسن[٦٩]. بهذا المعنى، هى لم تعد مستعدة للتنازل أكثر من همام. إنها تتهكم على محاولة زوجها أن يجعل ابنة أخته تلتزم عادة ارتداء الحجاب. إنها تحاول أن تجعل أمينة تدرك أنها ضحية همام بقدر ما هى نفسها ضحيته على الرغم من أن أمينة لسوء الحظ عجوزة جدا وتقليدية جدا لدرجة أنها لا تقبل أى وضع للمرأة غير وضع الإذعان للرجال.

ولأنها طلقت فقد عانت كثيرا من الأضرار الشديدة التى تعانى منها المرأة المطلقة فى المجتمع المصرى التقليدى فى ذلك الزمن:

نورسكا: أنا وانتى مظلومين. والمظلوم لازم يحب المظلوم اللى زيه مش يكرهه. انتى توهمتى إنى أنا اخدت جوزك منك من عشرين سنه وقعدتى عشرين سنه تكرهينى. حاتحبينى دلوقتى؟ لا. دا شيء مش فى قدرتك. وانا متوهمه إنك انتى خدتى جوزى منى مع إن الحقيقة إنى ماخدتش جوزك هو اللى خدنى. والحقيقه إنك انتى ما خدتيش جوزى. هو اللى خدك. وأنا جايه النهاردا أنصف نفسى وانصفك .

أمينة: "مذعورة جدا" تنصفينى؟ تنصفينى يعنى إيه؟ تنصفينى ازاى؟

نورسكا: لأ لأ ماتخافيش. أنا مش من الستات الإفرنجيات اللى فى بالك منهم. دكهما اللى بيخبوا روفلفر فى عبهم ويضربوا به. لأ يا هانم. انا مش من دول بس أنا ما أقدرش أسكت على الراجل اللى فى ايده كرباج وبيضربنى به. وأقول له

اضرب كمان.ولا اقدرش أبوس الايد اللى بتضربنى.

ولا أقدرش أقول سلم فمك للى بيعض قلبى بسنانه.

أمينة: ولا أنا كمان ياست.

نورسكا: شفتى يا هانم اننا اتفقنا. ولما كنت بقولك من ساعه احنا حبايب ومظلومين ماصدقتنيش وهزيتى اكتافك.

أمينة: لا. بس احنا بنقول كل شيء قسم وبنصبر. حانعمل ايه؟ قسمتنا كده.

نورسكا: اهى دى الكلمه اللى طمعت الرجاله فينا. قسمتنا! ولما نقول قدامهم دى قسمتنا يقوموا يظنوا إن ظلمهم فينا عدل مادام الظلم دا مكتوب علينا لا ياهانم مش قسمتنا. الظلم ماهواش مكتوب على حد أبدا. الظالم لما بيظلم ما بيطعش أمر حد فى ظلمه. ماحدش قال له اظلم. لا ربنا ولا الناس . لما همام ظلمنى كان حر. ولما ظلمك كان حر. والراجل الحر مسئول عن عمله. الراجل من دول لما بيدوس كلب فى الشارع يقوموا عليه اصحابه ويدفعوه تمنه. ولا حدش بيقول الكلب دا قسمته يموت منداس. ولما الراجل دا اللى داس الكلب ودفع دينه يدوس مراته اللى ادته شبابها

وجسمها لما يرميها الارض ويتكى برجليه على صدرها
لغاية ما ينففها قلبها من بقها حضرتك عاوزه إن الست دى
لما ترجع تقف على حيلها تبص له وتقوله قسمتى! دوس
كمان؟ أبدا يا هانم. احنا ما نقبلش كدا أبدا.

(يزبك، "الذبائح"، ص ٣٨ و ٣٩)

إن نورسكا – وهى مثالية حتى النخاع – سعت من البداية لتحرر مصر رجالها ونساءها على السواء حتى يطيحوا بنير المستعمر الأوروبى (ص ٤٥) لكن الناس مربوطون بشدة بالماضى وهى غير صبورة لتصلحهم حتى تنجح. النتيجة هى التعاسة ليس فقط لزوجها ولكن لابنها أيضا. إلا أن القول بأن هماما ونورسكا هما فى الأساس "أفراد" وليسا مجرد نمطين نمط شرقى ونمط غربى لا يعنى أنهما فى الوقت نفسه لا يجسدان اتجاهات متصارعة إزاء الحياة: إزاء الماضى بتقاليده وإزاء حرية المرأة وإزاء تصور الزوجة الصالحة. إن من المحتوم أن تكون النتيجة صراعا تراجيديا بسبب الاختلافات الحادة بينهما، وإذا أخذنا فى الحسبان نزعاتهما المتطرفة.

تتكشف حرفية يزبك الواعية بشكل رائع فى الطريقة التى يبنى بها مسرحيته. يتصاعد كل فصل من الفصول الأربعة إلى كريشندو ينتهى بحدث درامى. ينتهى الفصل الأول بقرار همام أن يتزوج أمينة مرة ثانية وينتهى الفصل الثانى بتطليقه نورسكا، بينما ينهى انتحار عثمان الفصل الثالث وينهى إطلاق النار

على همام الفصل الرابع. وعلى الرغم من الفاصل الهادئ نسبيا فى الفصل الثانى الذى يقدم استئناف أمينة للحياة العائلية السعيدة، فإن المسرحية بكاملها تتحرك بشكل قاس نحو نهايتها التى تصل إلى الذروة. يشار إلى زمن الفعل المسرحى بوضوح وإن كان بشكل غير مباشر دائما فى ثنايا الحوار: يدور الفصل الأول فى ديسمبر ويبدأ الفصل الثانى بعد ذلك بأربعة أشهر، بينما يدور الفصلان الثالث والرابع فى يونية. التوقيت مهم فعلى سبيل المثال، يتحدث همام ببعد نظر لا يدركه فيعلن وهو نصف هازل أن انتحار الشباب يحدث فى يونية أو يولية فقط عندما تعقد الامتحانات وتعلن النتائج.(ص ١٣)

المسرحية منظمة تنظيما متميزا. فهناك كثير من الحديث حول الانتحار وإطلاق الرصاص حتى يعد الجمهور بشكل غير واع لكلا الحدثين فيما بعد. وبالمثل، هناك نذر كثيرة بالشر. يقول عثمان لليلى إنه يخاف أن يكون مصير العلاقة المتوترة بين والديه الانقطاع فجأة وتكون النتائج كارثية لنفسه ولها (ص ٣٣). إنه يشعر بأن أيام السعادة قد ولت إلى غير رجعة وأن ليلى ستجبر على الخروج من البيت:

(يرى عثمان جالسا إلى مكتبه كما لو كان نائما ورأسه مدفون بين
ذراعيه الممدودتين، بينما تعقد ليلى له ربطة عنقه)

ليلى: عثمان! الله! انت نايم. ما تصحى بقى. شوفوا ياخواتى دا
اللى نايم بهدومه (تقترب منه وتهزه فى رفق. وتنشر
الكرافته) عثمان! قوم شوف الكرافته بتاعتك. أهى قربت
تخلص."تمسك يده وتهزها " عثمان! الله! انت سخن:

عثمان: "يرفع رأسه قليلا وينظر إليها"

ليلى: " فى حزن واستغراب " الله! انت بتعيط؟

بتعيط ليه! اخص عليك! هو انت عيل؟ " تنهضه " قوم.

قوم من ورا المكتب دا. والنبى ما تعيط ولا تتقهر أبدا

"عثمان ينهض معها"

هو انت صغير؟ ليه العمايل دى فى نفسك؟ هو جرى ايه فى

الدنيا حاتعيى نفسك اديك سخن اهوه.

عثمان: "يتصاعد غضبه شيئا فشيئا" حا يجرى إيه يا ليلى اكتر من اللى جرى؟ لما ابوى رجع لخالتى أمينة فهمت أنا إن ايام الهنا راحت وحاييجى غيرها وكان ظنى فى محله. أول شيء عملوه قالوا ليلى ما تقعدش هناك عند نورسكا. دى بتفسد أخلاقها. ليلى تيجى هنا. وجابوكى هنا. قلت ماعلهش قلت أنا وأمى راسى فى راسها. طول النهار تندب حظها وتفش غلها فى قلت مـــا علهـــش. دى امـــك يا واد. مسكينـــه. وبعـــدين أبوى فات أمى وباى كيفية. انتى كنتى واقفه وسامعه. قلت ماعلهش دا ابوك يا واد ودى امك حاتعمل ايه؟ افضل معاها

على كل حال. لكن أبوى حكم رأيه إنى افوتها أنا الآخر.

قلت ما علهش.ابقى اروح لها أشوفها كل مده ومده. لكن

أبوى حكم رأيه كمان ما اروحلهاش أبدا. قلت ماعلهش.

ليلى: "مازحة" انت بتبالغ قوى. ما انت بتتسرق من وراه وبتروح

لها. اوعى كده ياخى بلاش تهويل. ولما بيسألونى عثمان

راح فين بقولهم دا راح المدرسه يشوف ان كانت نتيجة

الامتحان ظهرت والا لأ.

عثمان: "فى حزن" ماهو لولاكى انتى يا ليلى ماكانش الواحد يقدر

يقعد فى البيت دا ولا دقيقه.

ليلى: "مازحة" نعم؟ ليه؟ ايه اللى خاسس عليك فيه؟ اياك انت

عاوز تلعب الاستغمايه زى زمان؟ حاضر نلعب الاستغمايه

ولا نخرج نجرى ورا بعض فى الجنينه؟ حاضر نجرى.

والا نصور فوتوغرافيات أنا وانت.حاضر نصور؟ عاوز ايه

بس. قول لى اللى عايزه ايه؟

عثمان: نلعب؟ ونصور؟ ونجرى فى الجنينه؟ هما يخلونا؟ دول يمكن

ييجى يوم يقولولك انتى لاخرى ما تقعديش هنا.

ليلى: "فى عجرفة" يقدروا!!

عثمان: هو انتى تقدرى عليهم. دول يتغامزوا علينا.

ليلى: "فى غاية البساطه" ينفلقوا.

عثمان: لا والله يا ليلى. أظن إن أيام الهنا اللى راحت ما هياش راجعه

أبدا.

ليلى: إيه هو؟ مين قال لك إن ايام الهنا راحت. انت لسه مابقاش عندك

١٨ سنه وقدامك ايام هنا كتير. انت بتخرف بتقول ايه! بقى اكمن

أبوك فات امك خلاص تقوم انت تيأس اليأس دا كله؟ امال انا

أقول ايه؟ أنا اللى اسمى بنت وتيتمت من عشر سنين من الام

ومن الاب ما ياسستش يعنى. واهو ربنا دبرنى.

عثمان: وأنا لاخر يتيم بس ابويا وامى الاتنين عايشين. الاسهل ان

الواحد يبقى يتيم زيك.

ليلى: بس. بس وحياة ابوك. قال يتمى احسن من يتمه قال. طيب ادينا

احنا الاتنين يتما. ولاحدش يفهم اليتيم الا يتيم زيه.

عثمان: انتى لقيتى ناس حبوكى وحنوا عليكى.

ليلى: "تنظر اليه نظرة حلوة" بقى انت ماانتش لاقى حد يحبك؟

"تنظر إليه ثانية" ابدا؟

عثمان: انتى وحدك اللى بتقولى يا عثمان فى البيت دا.

(يزبك، الذبائح، ص ٤٨ وما بعدها)

أحد الأعراض الأخرى للوحدة العضوية لبنية المسرحية هو تكرار المفارقة التراجيدية. سنذكر هنا قليلا فقط من أمثلتها الكثيرة . عندما يعبر محمد عن تردده

وتردد زوجته فى الضغط أكثر مما ينبغى على ابنهما خشية أن يقتل نفسه بعد إحباط حبه، يرفض همام مخاوف أخيه على أنها لا أساس لها وهو واثق من أن أحدا لن يقتل نفسه. "قول لامه" هكذا يقول لمحمد "تريح بالها وتقعد ساكته. ماحدش هينتحر" (ص ١٣ إلى ١٤). مرة ثانية يكون همام فيها متأكدا تأكدا مطلقا من أنه فى الحرب المستعرة بينه وبين زوجته "مش انا اللى هاقع فـــى الأول. أبـــدا". (ص ١٧). يسأل همام بواسطة أخيه – وقد نظر "همام" إلى الخلف فى حنين إلى الماضى، إلى زواجه من زوجته الأولى التى أصبحت الآن مثالية – ما إذا كان سيستطيع التعرف عليها إذا رآها الآن بعد مرور حوالى ٢٠ عاما. يعلن همام بثقة يتميز بها أنه سيكون قادرا على أن يتعرف عليها فورا لو وضعوها بين عشرين امرأة (فيما يشبه طابور العرض للتعرف على المجرم) وقد غطوا وجهها وجسدها ويديها تماما (ص ١٩). يقول هذه الكلمات بينما تكون أمينة – وقد ارتدت ملابسها على أنها الممرضة حفيظة – فى الغرفة نفسها دون أن يستطيع أن يتعرف عليها. بطريقة مشابهة، تطمئن نورسكا أمينة أنها ليست من ذلك النوع من المرأة الأوروبية التى تخفى مسدسا فى ملابسها تقتل به الناس (ص ٣٩). غير أنها تثبت أنها بالضبط هذا النوع من الناس فى نهاية المسرحية. مثل لحظات المفارقة التراجيدية هذه تبين ليس فقط أن الكاتب عند فعل الكتابة كان قادرا على الإمساك بالمسرحية كلها فى ذهنه ككل واحد متصل بعضه ببعض، ولكنها توحى أيضا بوجود قوة خفية وهى تقريبا غير طبيعية توجه أفعال الناس وتتحكم فى مصائرهم، قوة يبدو الآدميون إلى جانبها مخلوقات محدودة القدرات وتدعو إلى الشفقة.

إن مؤلف مسرحية "الذبائح" ماهر فى استخدامه للأدوات المصممة لخلق الشفقة بدءا من التضاد القوى وقلب الموقف *reversal of situation* إلى الوسائل اللفظية. فعلى سبيل المثال، فى اللحظة نفسها التى تعلن فيها الأنباء المفرحة لنجاح عثمان فى امتحانه المهم وبينما كل من حوله يهنئه ويعده بكل أنواع الهدايا، يفكر عثمان بهدوء فى إنهاء حياته ويتحول الفرح إلى صدمة انتحاره. تلوم ليلى عثمان الميت الذى كان من عادته أن ينام بملابسه كاملة (وكانت ليلى تندب على جسده وهو فى حجرها) لأنه لم يستمع لكلماتها الأخيرة له وهى نصيحتها له بأن عليه أن يخلع ملابسه قبل النوم (ص ٦٤).

لا يجد المؤلف صعوبة فى أن يجعل شخصياته تعبر عن أفكارها ومشاعرها دون خلق أقل تأثير مفتعل ذلك بسبب قراره أن يستخدم اللغة العامية. ليست هناك كلمة فى غير موضعها فى هذه المسرحية الرائعة. يتحرك الحوار إلى الأمام فى عفوية كاشفا عن شخصية المتكلمين وفى الوقت نفسه دافعا الفعل المسرحى إلى الأمام. لحسن الحظ، لم يحد المؤلف عن طريقه فى محاولة لجعل نورسكا الأوروبية تعبر عن نفسها بشكل طبيعى فى عربية ركيكة، لكنه بحكمة يجعلها تستخدم نفس مستوى اللغة العربية المنطوقة مثل الشخصيات الأخرى. يستخدم مؤلف المسرحية المواضعات الدرامية الأساسية استخداما ناجحا بسبب حدة مشاعرها ومصداقية شخصيتها. إننا لا نجد لغتها أكثر غرابة من لغة عطيل وهو يصف نفسه بشعر فصيح للغاية عندما يقول "هل أنا وقح فى الكلام".

ترتفع العامية المصرية أحيانا إلى آفاق شعرية حقيقية عالية كما لاحظ النقاد[٧٠]. فعلى سبيل المثال، هكذا يطلق همام نورسكا "باقول لك انتى طالقه! سامعانى؟ دانتى طالقه يا شيخه بعدد القبور اللى اتفتحت من آدم للنهار دا، دانتى

طالقه بعدد نجوم السما، وبعدد رمل البحر"(ص٤٧). إن عثمان - الذى يبدو أنه يعانى من الإحساس المفرط - كثيرا ما يعبر عن نفسه بلغة شعرية بها استشهادات من القرآن الكريم إلى الحد الذى تغيظه فيه ليلى ذات العقل الأكثر واقعية بشأن مزاجه الشاعرى.(٥١) غير أن النتيجة هى خلق جو شاعرى تصبح فيه أشياء معينة رموزا قوية تبلور أو تجسد حالات عقلية أو شعورية مثل ما فى وصف عثمان للحديقة الصغيرة فى بيت أمينة الذى ينتقل إليه بأمر أبيه المستبد مقارنة بالحديقة الواسعة فى بيت نورسكا، حيث قضى أيام طفولته الأسعد. إنه يشكو لليلى فى هذه الحديقة الصغيرة "اللى تزرعيه فيها ينحرق ويموت وبصى كده للياسمينه دى المرضانه، اللى ماهياش قادره تشعبط على السور... حتى نجوم السما ما بتنورش فى البيت دا" (ص٥١)

أخيرا، تكمن قوة مسرحية "الذبائح" فى حقيقة أنها فى المقام الأول مسرحية عن العلاقات الإنسانية بين الأفراد على الرغم من أنها موضوعة بصرامة فى سياق اجتماعى معين به إشارات إلى العديد من مشكلات المجتمع المصرى تتراوح بين وضع المرأة فى مصر وبين طغيان الآباء وحتى التأثير الخانق للمواضعات المصطنعة *artificial* فى شعر الغزل العربى الحديث (ص٣٠). إنها تصور التأثير المدمر للجيل الأكبر عمرا الغارق فى اهتماماته الذاتية على حياة الصغار الحساسين سريعى التأثر الذين يضحى بهم كثيرا بدون تفكير بواسطة ذويهم الأكبر عمرا؛ إذ إنهم واقعون فى مجال صدامات الكبار مع بعضهم البعض. تظل مسرحية "الذبائح" أحد أهم إنجازات الدراما العربية المكتوبة بالعامية المصرية حتى لو أخذنا فى الحسبان نهايتها الميلودرامية.

خاتمة

يمكننا أن نقول ونحن مطمئنون إن الدراما العربية قد وصلت إلى نضجها بأعمال إبراهيم رمزى، ومحمد تيمور، وأنطون يزبك. لقد وضعت بشكل ما معايير معينة. فيما يتعلق بلغة الحوار، كانت المسرحيات التى تدور أحداثها فى مصر الحديثة، والتى كان المقصود منها أن تقدم على خشبة المسرح، وليست لمجرد القراءة فى المكتب تكتب بالعامية، بينما استخدمت الفصحى أو استخدم شكل مبسط منها فى المسرحيات التى تتناول الموضوعات التاريخية الجادة. نأمل أن تكون المناقشة السابقة قد أظهرت أن كتاب المسرح المصريين فى العقدين الثانى والثالث من هذا القرن استطاعوا أن يكتبوا المسرحيات باللغة الفصحى والعامية كلتيهما والتى – رغم هفواتها البسيطة – تستحق الانتباه الجاد للناقد الأدبى. لم تعد هذه الهفوات – سواء كانت فى الكوميديا الاجتماعية الساخرة أو الدراما أو التراجيديا أو الدراما التاريخية – نتيجة متاعب يعانيها أى عمل فى بدايته، لكنها كانت ما يصاحب الجهد الإنسانى غير المعصوم من الخطأ. لقد كشفت الشخصيات المقنعة عن طبيعتها فى حوار ناضر طبيعى، وتطورت فى إطار حبكاتها جيدة البناء بشكل معقول. إن العالم الذى سكنته هذه الشخصيات وانشغالاتها ومشكلاتها كانت جميعها مصرية بشكل يمكن التعرف عليه. من الشائق أن نرى المساحة الكبيرة التى تشغلها – فى بعض هذه المسرحيات – المشكلات الملحة والقضايا موضع الخلاف فى ذلك الوقت من مشكلة تحرير المرأة والعلاقة بين الجنسين إلى صراع الأجيال داخل العائلة فى فترة انتقال كان المجتمع يمر فيها من التقاليد إلى الحداثة، وكانت

قيم معينة فى حالة تذبذب. كانت هناك مشكلات اقتصادية وسياسية كتلك التى أحدثتها الحرب العالمية الأولى أو النضال الوطنى من أجل الاستقلال على الرغم من أنها كانت موضوعة فى الخلفية توخيا للحذر، كما قدم المسرح أيضا التوتر الدائم بين المدينة والريف رغم أن هذا قد حدث بطريقة مسلية تقترب من الفارس.

كيف كانت المسرحيات المصرية تسبق باقى الدراما العربية فى ذلك الوقت أمر يمكننا أن نسبر غوره إذا قارننا بين أى من الأعمال المسرحية التى ناقشناها فيما سبق وبين أشهر مسرحية غير مصرية فى تلك الفترة. إن أحد الأعمال القليلة جدا التى ذكرها لانداو ***Landau*** تحت عنوان "درامات" ***dramas*** ووصفها بأنها "دراما جيدة"[١] هى "الآباء والبنون" التى نشرها الشاعر والأديب الأمريكى - السورى المتميز ميخائيل نعيمة فى ١٩١٧، وأعيدت طباعتها مرات عديدة منذ ذلك التاريخ.[٢] و"الآباء والبنون" مسرحية طويلة من أربعة فصول هى عمل كتبه كاتب ذكى لا يشدد فقط - كما تبين مقدمة مسرحيته بدرجة كبيرة - على الدور المهم الذى يجب أن تلعبه الدراما فى الأدب العربى والمجتمع الحديثين، ولكنه أيضا واع جدا بالمشكلة الحادة المتمثلة فى لغة الحوار فى ضوء ثنائية اللغة العربية الحديثة. ومع ذلك، تكشف مسرحية "الآباء والبنون" كثيرا من نقاط الضعف الشديدة حتى فى طبعتها التى راجعها مؤلفها فى ١٩٥٣.

تجرى أحداث المسرحية فى مدينة لبنانية صغيرة فى بداية القرن العشرين وتدور الحبكة حول عائلة مسيحية. أم إلياس أرملة قوية الإرادة فى الخمسين من العمر وأم مستبدة من طراز قديم تتوقع وتطلب الطاعة العمياء من أطفالها وهم ثلاثة: ابنان هما إلياس، ويبلغ من العمر ثلاثين عاما، وخليل ويبلغ الرابعة والعشرين، وابنة فى العشرين هى زينة. تحاول أم إلياس أن تجبر ابنتها على أن

تتزوج من ناصف بك، وهو فى الأربعين من العمر، وهو الابن صاحب اللقب لموسى بيه، وهو صديق قديم لزوجها المتوفى لأنه يأتى من نفس الطبقة الاجتماعية التى أتت هى منها. إن الذى لا تدركه هو أن كلا من ناصف وموسى - رغم ادعائهما عكس ذلك - الآن مفلس تماما وغارق فى الديون وأن ناصفا شخص تافه يقضى وقته فى المقامرة والشرب ويتوهم أنه شاعر موهوب. تقع زينة فى حب داود صديق إلياس وهو مدرس ذكى، لكنه مفلس وهو فى مثل عمر إلياس، لكنه من طبقة اجتماعية أدنى. يبادل داود زينة المشاعر. بالطريقة نفسها، يقابل إلياس شهيدة أخت داود ويقع فى حبها وشهيدة هى أيضا مدرسة تبدأ أيضا فى الإعجاب به. المشكلة الحالية التى تواجه الشباب هى كيف يمنعون الأم، أم إلياس من أن تزوج ابنتها من ناصف رغما عنها بعد ما قررت زينة أن تفسخ خطبتها بسبب تعليقاته القاسية التى يدلى بها إليها عن داود. تضرب أم إلياس ابنتها فى محاولة فاشلة لتحملها على تغيير رأيها. يخطط ناصف لقتل داود لكن الخطة تفشل ويهرب داود، وقد لحقت به قليل من الإصابات البسيطة. تعارض أم إلياس أيضا بقوة عزم إلياس على الزواج من شهيدة عندما تسمع به ليس فقط لأن شهيدة مجرد مدرسة، ولكن والأهم بكثير لأنها من الملة البروتستانتية (ص ٩٠ فصاعدا)

فى الوقت نفسه، يخطط موسى العجوز الشرير - وهو متلهف لكى يرى ابنه، وقد تزوج بزينة من أجل نقودها - مع ناصف ليدمر فرصها فى الزواج بداود. ينجح فى تشويه صورة داود باتهامه زورا بنيته فى الزواج باثنتين، لأنه يدعى بأنه كان يكذب بشأن علاقته بشهيدة والتى هى فى الحقيقة زوجته وليست أخته. يعلن ناصف أيضا الأنباء الصادمة (الزائفة) أن داود يعانى من مرض السل الذى لا شفاء منه وهو - لهذا - ليس بمؤهل للزواج بزينة لأنه سوف ينقل المرض القاتل إليها. يبدو أن الخدعة ستنجح. تتناول زينة اليائسة - والتى

لا تستطيع أن تتحمل الصدمة – السم لتنهى حياتها، لكنها تنقذ فى الوقت المناسب وتمرض حتى الشفاء على يد شهيدة. يجعل موت زينة الوشيك أمها تبدأ فى أن تلين ولفترة ما تفكر فى السماح لها بالزواج من الرجل الذى تحبه، لكنها سرعان ما تتراجع بواسطة موسى الذى يؤكد لها أن من صالح زينة أن تأتى بقسيس (وهو رجل فاسد يفعل ما يؤمر به) ليزوجها لابنه بأسرع ما يمكن. ينقذ الموقف فى النهاية فقط أنباء قبض البوليس المفاجئ على ناصف لفشله فى سداد دين واكتشاف إفلاسه وإفلاس والده. فى النهاية وفى تردد، تتصالح أم إلياس مع فكرة أن تزوج ابنتها وابنها بمن يختاران.

وطبقا لفاتحة المسرحية ***preface***، إن هدف المؤلف هو أن يمسرح صراع الأجيال، ويبين الحاجة إلى أن يثور الشباب على تقاليد الكبار القاسية البالية، وهى حاجة تعيدها مرات ومرات الشخصيات الشابة نفسها. يناقش داود مع أخته العادة الشرقية المرعبة وهى أن يجبر الآباء بناتهم على الزواج على غير رغبتهن. إنه هو الذى يلهم الثورة ضد استبداد الكبار ويعظ إلياس بضرورة الكفاح لتغيير المجتمع وتحديثه. إن كلماته – كما يقال لنا – تشجع زينة على التغير من ابنة سهلة الانقياد مستعدة أن تطيع أمها طاعة عمياء إلى شخص له رأيه المستقل (ص٦٨). ولكن بدلا من أن تعيش الشخصيات الصراع، وتكشف موضوع المسرحية دراميا عن طريق أفعالها، ينخرطون فى نقاش متعقل ويحللون محنتهم ليس إلا. فعلى سبييل المثال، يناقش إلياس شخصية أمه مع داود بوضوح فكرى شديد كما لو كان – بعيدا عن كونه إحدى شخصيات المسرحية هو نفسه – ناقدا أدبيا أو دراميا ناظرا إلى المشهد من الخارج ويحاول أن يقدم تحليلا للشخصية. (ص٣٥) وعلى الرغم من حديثهم الذى لا يتوقف عن الحاجة إلى العصيان فهم يبدون جميعا ضعفاء وغير مؤثرين كأفراد. إن زينة فقط هى التى تملك الشجاعة لكى تعصى

أمها، وهى لا تفعل ذلك طوال الوقت. باقى الشباب يظل سلبيا بشكل غير عادى. إن النهاية السعيدة للمسرحية – والتى يسمح فيها للزوجين من المحبين أن يتزوجا – لا تحدث عن طريق سلوكهما الثائر نفسه، ولكن كنتيجة لحدث يقع خارج إرادتهما هو القبض على عدوهما ناصف. تفشل حبكة المسرحية إذن فى التعبير عن فكرة المؤلف.

أما قدرة المؤلف على رسم الشخصيات فهى فى الحقيقة محدودة جدا. إن المحبين أشخاص باهتون يبدون كالأشباح وغير مقنعين. تعترف زينة وداود بحب أحدهما للآخر بطريقة تتسم بالسذاجة وغير واقعية على الإطلاق. الشخصيات تصاب بالإغماء. إنها تفكر فى الانتحار عند أقل استثارة. هذا صحيح ليس فقط بالنسبة إلى زينة، ولكن أيضا بالنسبة إلى إلياس وداود وهو أمر متناقض مع نفسه إلى حد ما لأن المفترض أن يكون داود هو نصير النضال لتغيير المجتمع. إن الشخصيات تناقش قضايا فلسفية كبيرة مثل معنى الحياة، والسعادة والأسى الإنسانيين جميعها بسهولة شديدة أكثر مما ينبغى حتى عندما تلتقى معا لأول مرة (كما يفعل إلياس وشهيدة) (ص٥٠ فصاعدا). خليل الأخ الأصغر هو مهرج لا يمتع، يفتقد الدافع لأنه يبدو أنه يغير مواقفه فجأة وبدون سبب واضح. ناصف شخص مضجر إلى حد قاتل، وأبوه المجرد من المبادئ هو وحش خالص من وحوش المسرح أتى مباشرة من عالم الميلودراما، ومن الصعب أن نرى كيف ألفت الأم أم إلياس أيا منهما أو خدعت بواسطتهما. المقصود بوضوح أن تكون أم إلياس أقوى شخصية فى المسرحية. إنها بالتأكيد ليست شخصية غير شائقة. إنها تمتلئ بالمتناقضات والتحيزات الاجتماعية والدينية. وهى تفخر بعدد الرجال الذين قتلهم زوجها المتوفى، وتخزن السيوف التى أثبت عن طريقها شجاعته الرجولية. لكنها توبخ ابنها الأكبر بشدة بسبب فكره الحر ولعدم ذهابه إلى الكنيسة، وهى سعيدة

بابنها الأصغر لأنه يذهب إلى الكنيسة فى أيام الأحد حتى رغم أنه – بخلاف أخيه الأكبر الأكثر إحساسا والأفضل تعليما – ليس أكثر من مجرم سكير. إلا أن المرء يشعر أن كل صفات أم إلياس هذه قد تجمعت معا بشكل مفتعل، وأن شخصيتها ليست نابضة بالحياة.

لكن ربما كانت أكثر العيوب فداحة فى المسرحية هو حوارها. فبدلا من اختيار أى من العامية أو الفصحى كلغة لحواره، يلجأ نعيمة إلى الطريقة التى يدعو إليها فرح أنطون، وهى أن يجعل شخصياته المتعلمة تتحدث باللغة الأدبية، بينما يضع العامية فى أفواه الشخصيات الأخرى. هذا قرار غير حكيم لأن النتيجة ليست فقط مفتعلة جدا، لكنها فى بعض الأحيان سخيفة وغير معقولة بكل ما فى الصفتين من معنى خاصة عندما يعبر كل واحد من المتحدثين عن نفسه فى محادثة واحدة بألفاظ مختلفة تماما. من المضحك أنه حتى الأخوان إلياس وخليل لا يتحدثان اللغة نفسها. فالأول يتحدث العربية الفصحى فى حين يتحدث الأخير العربية العامية (ص ٣٦ فصاعدا). يستخدم ناصف الفصحى حتى عندما يكون مخمورا (ص ٤٢ فصاعدا). إن حديث من يستخدمون الفصحى – بعيدا عن أن يتدفق بسلاسة – يبدو فى كثير من الأحيان مفتعلا ومتقفا، بل وتتخلله اقتباسات من أبيات مناسبة من الشعر كما لو أن المتحدث كان يقرأ مقالة أدبية بصوت عال (ص ٢٨ و ٣٥). الأكثر ضررا بكثير هو تناقض المؤلف فى هذا الشأن. يتحدث موسى مع ناصف ابنه بالفصحى، لكنه يتحدث مع أم إلياس بالعامية (على سبيل المثال، الفصل الثالث، المشهد الثانى مع المشهد الثالث). وهو يستعمل فى أوقات أخرى العامية مع ابنه نفسه (على سبيل المثال، الفصل الثالث، المشهد السادس). يتحدث ناصف مع خليل أحيانا بالفصحى (الفصل الأول، المشهد السادس) وفى أوقات أخرى بالعامية (الفصل الثالث، المشهد الخامس). قد يرجع عدم اليقين هذا والتنقل المستمر

لمستوى لغة الحوار إلى عدم خبرة المؤلف فى الدراما (مسرحية "المال والبنون" كانت تجربته الوحيدة فى الكتابة المسرحية على قدر علمنا)، ولكن هذا بالتأكيد عيب خطير فى عنصر من أهم عناصر المسرحية.

من السهل جدا من هذه المناقشة الموجزة أن نرى كيف أن مسرحيات رمزى ومحمد تيمور ويزبك مسرحيات متفوقة إذا وضعت إلى جانب مسرحية "الآباء والبنون" التى – على الرغم من نوايا مؤلفها الطيبة – ليست أكثر من عمل هزيل ذى قيمة درامية موضع شك: قصة ميلودرامية ذات حبكة غير مقنعة وشخصيات ضحلة وغير مقنعة ومناقشات نظرية زائدة عن الحد وحوار معيب بدرجة كبيرة. من المفارقات أن نص مسرحية نعيمة يمكن الحصول عليه بسهولة أكبر كثيرا من كثير من المسرحيات المصرية التى نشرت فى عشرينيات القرن العشرين مرة واحدة فقط، وهى الآن لسوء الحظ قد نفدت من السوق.

بدأت الحكومة المصرية منذ أواخر عشرينيات القرن العشرين تتخذ الخطوات للترويج لقضية المسرح المصرى الجاد الذى كان يواجهه تهديد حقيقى من المسرح الشعبى التجارى الذى اكتسح السوق، والذى كان يعتمد على الخليط الذى يدر المال من الغناء والرقص والفارس والكوميديا الرخيصة ومسرحيات الفودفيل الفرنسية الرخيصة المعربة التى يشار إليها على أنها عروض استعراضات الفرانكوآراب والعروض التى تدغدغ المشاعر، والتى تنطوى على فكاهة سهلة تنبع من خلط الشخصيات المصرية بالأوروبية. لقد تراوحت المساعدة التى قدمتها الحكومة بين تقديم الجوائز عن كتابة المسرحيات وبين تقديم منح دراسية لدراسة الدراما والتمثيل فى أوروبا، والتى انتهت إلى إقامة مدرسة للفنون الدرامية فى ١٩٣٠ تحت إدارة زكى طليمات الذى كان قد تلقى تدريبه الجاد فى

أوروبا[٣]. من الواضح أن الدراما والتمثيل - بقدوم ثلاثينيات القرن العشرين - قد حظيا بقدر من الاحترام فى مصر على الأقل رسميا. لقد ساعد هذا بدون شك أن شخصية ليست أقل من عميد الأدب العربى والمؤلف الناقد ورجل التعليم ذى المقام الرفيع طه حسين كان مينما بالدراما اهتماما كبيرا وكتب بتوسع عن نماذج من المسرحيات الإغريقية القديمة إلى جانب المسرحيات الفرنسية الحديثة وترجمها. إن استقبال طه حسين المتحمس لظهور أول مسرحية جادة ناضجة لتوفيق الحكيم يظل إحدى القطع الأكثر خلودا فى مجمل كتاباته فى النقد الأدبى[٤]. وأيضا كانت حقيقة أن شاعرا عظيما مثل أحمد شوقى الذى كان يكتب فى إطار التقاليد الكلاسيكية العربية تحول إلى كتابة الدراما الشعرية فى أثناء السنوات الأربع الأخيرة من حياته (٣٢- ١٩٢٨) عندما كانت شهرته كشاعر عربى متفوق لا تزال فى أوجها فـــى أنحـــاء العالم العربى ساعدت مساعدة كبيرة فى جعل الدراما طريقة مقبولة فى الكتابة.

وقد ساهمت عوامل أخرى فى ارتفاع مكانة الممثلين والتمثيل. كان أحد هذه العوامل هو العدد المتزايد من الأفراد المتعلمين تعليما جيدا أو من الطبقة العليا الذين انخرطوا فى المسرح – على غير رغبات آبائهم فى كثير من الأحيان – إما كممثلين مثل عبد الرحمن رشدى، وكان خريج حقوق ويوسف وهبى الذى ورث ثروة طائلة أو ككتاب دراما ونقاد دراما مثل الموهوب محمد تيمور الذى جاء من إحدى الأسر الأرستقراطية البارزة فى مصر أو توفيق الحكيم الذى كان ابنا لرجل متميز فى مهنة القانون. عامل آخر كان نمو النقد المسرحى الذى نشر أولا فى عواميد الصحف اليومية أو الأسبوعية ثم فى مجلات مخصصة بشكل شبه حصرى للمسرح. لقد حكيت حكاية تطور النقد المسرحى فى مصر ببعض التفصيل منذ فترة ليست بعيدة فى كتاب – رغم تحيزه الإيديولوجى – (يتكشف هذا التحيز فى

تناول المؤلف غير العادل لعديد من الكتاب) يحتوى على بعض المعلومات المفيدة فى هذا الموضوع[٥] نعلم منه أنه فى حوالى سنة ١٩٢٤ بدأ فيض من المجلات الأسبوعية أو الشهرية المهتمة بأمور تتعلق بالمسرح يغرق السوق.[٦] لقد تضمنت – على سبيل المثال –: "التياترو المصورة" *"Illustrated Theatre"* (١٩٢٤) و"مجلة نونو" (١٩٢٤) و"التمثيل" (١٩٢٤) و"المسرح" *"The Theatre"* (١٩٢٥) و"الميكـــروسكـــوب" *"The Microscope"* (١٩٢٥) و "روز اليوسف" (٧ /١٩٢٦) و"الناقد" *"The Critic"* (١٩٢٧) و"المسارح" *"Theatres"* (١٩٣٠). وقد تضمنت الصحف اليومية المهمة التى كانت تهتم بالمسرح "الأهرام" و"السياسة" و"كوكب الشرق" و"البلاغ" و"الأخبار" و"المقطم" و"الصباح". يجب أن نعترف بأنه ليس كل ما كان ينشر فيها عن كتاب المسرح والممثلين والمسرحيات كان بأى شكل من الأشكـــال نقـــدا دراميـــا أو أدبيا جادا. كثير منه لم يكن أكثر من نميمة أو حتى إساءة شخصية. غير أن هذه الصحف والمجلات بدت أنها تضع عالم المسرح دائما أمام عيون قرائها، وبهذا تساعد على أن تجعله جزءا من المشهد القومى. وربما كان من دواعى عدم الدهشة أن مؤلفى أفضل نقد درامى فى الربع الأول من القرن فرح أنطون ومحمد تيمور كانا أيضا من بين أفضل كتاب المسرح المصريين فى أثناء تلك الفترة.

لقد أثبت المسرح التجارى – لفترة من الزمن – أنه حقق نجاحا ماليا كما ظهر فى أنشطة فرقة رمسيس ليوسف وهبى التى شاركت فى المقتبسات العربية الرئيسية للميلودراما الفرنسية. فعلى سبيل المثال، تم تقدير صافى ربح مسرحيته "أولاد الفقراء" وحدها بـــ ٧٥٠٠٠ جنيه فى أثناء موسم ١٩٣١، وهو مبلغ كبير من المال فى تلك الأيام[٧]. لكن النجاح كان قصير الأجل. فالمسارح المصرية – مثل الخدمات الأخرى حتى تلك الأكثر نجاحا – قد ضربتها بقسوة الأزمة

الاقتصادية العالمية والهبوط الدراماتيكى فى أسعار القطن، وهو يمثل الصادرات المصرية الرئيسية. حلت الفرق المسرحية بما فيها فرقة رمسيس ليوسف وهبى نفسها. فى ١٩٣٣ فى حين كان لدى بعض الممثلين / المديرين مدخراتهم لكى يعيشوا عليها مثل يوسف وهبى، وجد معظم الممثلين والممثلات أنفسهم عاطلين ومفلسين بعد أن طردوا من أعمالهم دون أى تعويض مادى على الإطلاق. وقد كونوا – فى محاولة للدفاع عن حقوقهم فى المستقبل – رابطة وطلبوا من الحكومة بنجاح دعما ماليا. وكان الدعم مبلغا متواضعا من المال لكنه مكنهم من تكوين فرقة مسرحية وبدأوا نشاطهم بإنتاج مسرحية "هرنانى" *"Hernani"* تأليف فيكتور هيجو *Victor Hugo* تبعها بعض المسرحيات المحلية بما فيها "صرخة الطفل"[٨] تأليف إبراهيم رمزى. إلا أن فرقة رابطة الممثلين لم تستمر طويلا بسبب عدد من العوامل التى تضمنت – طبقا لفتوح نشاطى – استخدامها مسرحا غير مناسب فى موقع ردىء (الهمبرا) وسوء الإدارة والنزاعات الداخلية ومحاباة الأقارب وسوء اختيار أدوار الممثلين والديكور الفقير وعدم كفاية التدريبات. وكانت النتيجة استقالة كثير من الأعضاء المتميزين.

فى ١٩٣٥، تحقق حلم كثير من عشاق المسرح المستنيرين عندما قررت الحكومة إقامة فرقة المسرح القومى من قيادات الممثلين والممثلات فى ذلك الوقت تحت إدارة الشاعر خليل مطران[٩]. إذا نظرنا إلى الأمر الآن، فتكوين فرقة المسرح القومى لم يكن نعمة غير مختلطة لأن الحكومة وضعت له سياسة – رغم أنها استعانت بكثير من الأدباء المتميزين مثل طه حسين وأحمد أمين ومحمد حسين هيكل وعبد العزيز البشرى فى لجانها الثلاث لجنة القراءة، ولجنة الإدارة، ولجنة الإشراف – نصت على أن المسرحيات التى تختار للإنتاج يجب أن تحتوى على ترجمات صحيحة لعيون المسرح العالمى، ولكن ليس مسرحية واحدة باللغة

العامية. أكدت هذه السياسة وأضفت الشرعية على الصدع الموجود أصلا بين المسرح العربى العامى والأدبى. كان على دراما اللغة العامية أن تنتظر قرابة ربع قرن قبل أن تبدأ فى الحصول على القبول الرسمى والاحترام فى المؤسسة الأدبية. هذا على الرغم من حقيقة أنه – كما رأينا – كانت هناك مسرحيات ممتازة كتبت بهذه اللغة العامية. كانت أول مسرحية مثلتها فرقة المسرح القومى الجديدة فى ١٩٣٥ هى مسرحية توفيق الحكيم "أهل الكهف" *"The Sleepers in the Cave"* تبعتها مسرحية شكسبير "الملك لير" *"King Lear"* ترجمة إبراهيم رمزى. استمرت فرقة المسرح القومى فى العمل بشجاعة حتى اليوم رغم أنها غيرت اسمها أكثر من مرة ورغم المرتبات الهزيلة التى كان أعضاؤها يتقاضونها.

من المناسب أن ننهى هذا المسح للدراما العربية المبكرة بذكر توفيق الحكيم وهو ببساطة أشهر وأهم شخص فى تاريخ الدراما العربية ذلك لأنه، على الرغم من أن حياته العملية ككاتب مسرحى تنتمى حقيقة إلى مرحلة لاحقة وأكثر تعقيدا فى تطور هذا الجنس الفنى، فقد خاض الحكيم تجربته الأولى فى المسرح المصرى فى أثناء هذه الفترة. إلا أننى أحيل القارئ – إذا أراد دراسة مفصلة لأعماله وأيضا لأعمال من لا يزال أشهر كاتب للمسرحية الشعرية العربية أحمد شوقى – إلى كتابى "فى الدراما العربية الحديثة فى مصر".

هوامش

الفصل الأول – الموروث الدرامى المحلى

1 - *Edward William Lane, "The Manners and Customs of Modern Egyptians" (Everyman's Library,n.d.), ch.VIII.*

٢- المرجع نفسه، ص ٣٩٥

٣- المرجع نفسه، ص ٣٩٧ إلى ٨.

4 - *R. Strothmann , " Shorter Encyclopedia of Islam " (1961) , p. 590.*

5 - *Matthew Arnold, Essays in Criticism (Leipzig, 1887),vol.II,pp.59-60.*

6 - *Strothmann, Shorter Encyclopedia, p.590*

7 - *Arnold , "Essays", vol. 11 , p. 59*\ +

٨- هذا يصبح واضحا على الفور من التقرير التالى البليغ لأرنولد والمؤسس على جوبينو *Gobineau*، والذى يبدو مع ذلك صحيحا إلى حد كبير:

يسير أعضاء النقابات فى موكب يرفع علما أسود ومشاعل، كل رجل وقميصه قد مزق وضرب نفسه بيده اليمنى على كتفه اليسرى فى نوع من الإيقاع المنغم ليصاحب ترتيلة دينية تكريما للشهداء. تأتى هذه المواكب وتشترك فى المسارح حيث يعظ الأسياد *Seyids*. لا يزال هؤلاء الذين يحدثون الضوضاء الأكبر هم فرقة الراقصين الذين يضربون بالصاجات *castanets* الخشبية معا مرة أمام صدورهم ومرة خلف رءوسهم لتصاحب الإيقاع مع الموسيقى والرقص مع أغنية جنائزية *dirge* ينشدها المتفرجون تتكرر فيها أسماء الأئمة كعبء عليهم.

الأكثر إحداثا للضوضاء هم البربر، وهم ذو بشرة أدكن ومن عرق آخر وأقدامهم والجزء الأعلى من أجسادهم عارية ويحمل بعضهم دفوفا صغيرة ***tambourines*** وصاجات ***cymbals***، ويحمل البعض الآخر سلاسل من الحرير وإبرا طويلة. يقال إن واحدا من جنسيهم سبق أن احتقر الأئمة فى أثناء تعذيبيم. ويظهر البربر الآن وهم يكفرون عن هذه الجريمة. فى البداية تبدو موسيقاهم ومشييم معا بطيئا، ولكن الموسيقى تسرع الآن ويتحرك البربر حاملو السلاسل والإبر حول أنفسهم بعنف ويبدأون فى ضرب أنفسهم بسلاسلهم ويشكون أذرعتهم وخدودهم بالإبر برفق فى البداية ثم بقوة أكبر حتى تتوقف الموسيقى فجأة ويتوقف كل شيء...

هكذا يعودون بنا على هذه الأرض الآسيوية القديمة، حيث تكوم المعتقدات والاستخدامات طبقة فوق طبقة وركاما فوق ركام إلى حد بعيد مرورا بالأئمة الشهداء، ومرورا بدين محمد عليه الصلاة والسلام، ومرورا بالمسيحية إلى قساوسة بعل الذين يجرحون أنفسهم بالسكاكين وإلى عبادة أدونيس. المرجع نفسه٤- ٦٢ ***pp. .vol 11,***

من الكاشف المنير أن نقارن هذا بالتقرير الذى قدمه لين عن الدعوات ***prayers*** الهادئة التى يدعونها فى ضريح الحسين فى مسجده بالقاهرة فى مصر السنية المعتدلة فى العاشر من محرم (***Lane , Manners and Customs , p. 258***).

٩ - انظر المقدمة ص ٤ بأعلى.

١٠- انظر بأسفل ص ١٤.

١١- انظر بأسفل ص ٢٤.

12 - " Manners and Customs" , p. 507 - Lane

١٣- أحمد أمين، "قاموس العادات والتقاليد والتعابير" (القاهرة، ١٩٥٣)، ص ٢٨٨.

١٤- أحمد رشدى صالح، "المسرح العربى" (القاهرة، ١٩٧٢) ص ٤١ إلى ٢.

١٥- محمد يوسف نجم، "المسرحية فى الأدب العربى الحديث "(بيروت، ١٩٥٦) ص ٧٣ إلى ٤.

١٦ – انظر *Jacob M. Landau ,"Studies in the Arab Theatre and*

.Cinema" (Philadelphia , 1958), p. 50

17 –Lane , " Manners and Customs" , pp. 395- 7.

١٨- لمناقشة أكثر اكتمالا لأعمال ابن دانيال انظر م. م. بدوى، "الدراما العربية فى العصور الوسطى: ابن دانيال"، "جريدة الأدب العربى، ١٣ (١٩٨٢)، ص ٨٣ إلى ١٠٧.

١٩- إبراهيم حمادة، "خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال" (القاهرة ١٩٦٣) ص ١٥٨.

٢٠- المرجع نفسه، ص ١٨٥.

21 - Alfred W. Pollard , ed., English Miracle Plays ,

. Moralities and Interludes (Oxford, 1950), p. 8 .

22 - Enid Welsford , "The Fool" , (London , 1968) , p. 51.

23- المرجع نفسه، ص ٣٠٠.

٢٤- المرجع نفسه، ص ٤٥.

٢٥- المرجع نفسه، ص ٢٩٩.

26 - C.E.Bosworth , "The Medieval Islamic Underworld: the Banu Sasan in Arabic Society and Literature" , (Leiden , 1976) Vol.1,pp.30,60ff..

27 - Landau , "Arab Theater" , p.19.

٢٨ - مرة ثانية الواعظ الزائف له نسل متميز فى الأدب الفكاهى العربى منذ أعمال الجاحظ إلى أعمال مؤلفى المقامة. انظر *Bosworth , "Medieval Islamic Underworld" , vol.1 , pp.24ff*

٢٩ - عبد الحميد يونس، "خيال الظل" (القاهرة، ١٩٦٥)، ص ٢١.

٣٠- المرجع نفسه، ص ٢٢.

٣١- محمد مصطفى، محرر، *"Die Chronik des Ijas" (Cairo 1961), vol. V, p. 192.* *32- J.M.Landau , "Shadow Plays in the Near East" , (Jerusalem , 1948) , p.xliii.*

٣٣- أحمد تيمور، "خيال الظل"، (القاهرة، ١٩٥٧)، ص ١٩، ويونس "خيال") ص ٢٩ إلى ٣٠.

34 -) Landau , "Shadow Plays", p. xlv.

٣٥- افترض الباحث الألمانى *E.R.E.Prufer* أنه كان هناك فى الأصل مدرستان لكتابة وتأدية مسرحيات خيال الظل: واحدة تمثلها أعمال ابن دانيال كانت تروق للطبقة العليا من المجتمع ولكن بمرور الأجيال وعقب الاضطهاد الشديد الذى

عانت منه مسرحية خيال الظل والمدرسة الثانية الشعبية أصبحت أكثر قبولا بواسطة الجماهير. انظر *Landau , "Shadow Plays" , p.xliv.*

٣٦- يونس، "خيال"، ص ٨٣.

٣٧- انظر *Paul Kahle in Nachrichten von der Koniglichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Gottingen Philologisch- historische Klasse aus dem Jahre 1915 (Berlin, 1916), p.317, 343.*

٣٨- يونس، "خيال"، ص ٨٩.

39- Kahle . Nachrichten , (1920) . p. 284.

40-Paul Kahle . Der Leuchtturm von Alexandria , ein , Arabisches Schattenspiel aus dem mittelaterlichemAgypten مع إسهامات من *Georg Jacob (Stuttgart , 1930).*

٤١ – المرجع نفسه، ص ٢.

٤٢- عبد الرحمن الجبرتى، "عجائب الآثار" (١١ شعبان ١٢١٥ هجرية).

٤٣ – نجم، "المسرحية"، ص ١٩ فصاعدا.

* * *

الفصل الثانى – أبو المسرح المصرى الحديث

١- يمكن إضافة المقالة الأكثر حداثة لمتى موسى " يعقوب صنوع وظهور الدراما العربية فى مصر " المنشورة فى *"the International Journal of Middle East Studies" ,5 (1974), 401-33* إلى قائمة الكتب والمقالات فى الدراسة المفيدة – رغم أنها ليست دائما دقيقة – لصنوع التى كتبتها أيرينى لـ جندزير *Irene L.*

Gendzier "The Practical Visions of Yaqub Sanu" (Cambridge, Mass.,1966)

٢ - محمد يوسف نجم، محرر، "المسرح العربى، دراسات ونصوص رقم ٣" يعقوب صنوع " (أبو نضارة) (بيروت، ١٩٦٣) ص ٢١١.

3 - Gendzier, The Practical Visions, p. 34.

4 - Jacob M. Landau, "Studies in the Arab Theater and Cinema", (Philadelphia, 1958), p. 68.

٥- المرجع نفسه، ص ٦٦.

٦- يفترض أن عبد الحميد غنيم (فى كتاب "صنوع رائد المسرح المصرى"، القاهرة، بدون تاريخ، ص ٥٢) أن صنوعا فى تسمية قطعته (لعبة) تياترية كان يترجم المصطلح الإنجليزى "لعبة" *play* إلا أنه يجب أن نضع فى أذهاننا الاستخدام المستمر لمصطلح "لعبة" فى ضوء التقاليد الشعبية لمسرح خيال الظل. انظر ص٥٣ بأعلى.

٧- نجم، "المسرح العربى"، ص ٢٠٣.

٨- المرجع نفسه، ص ١٩٣.

٩- محمد يوسف نجم، " المسرحية فى الأدب العربى الحديث" (بيروت، ١٩٥٦)، ص ٤٣٤.

١٠- متى موسى (يعقوب صنوع وظهور الدراما العربية فى مصر) "الجريدة الدولية لدراسات الشرق الأوسط"، ٥ (١٩٧٤ ، ٤٢٨ من أجل دراسة مفصلة لدين صنوع لموليير فى كل أعماله انظر عطية أبو النجا *"Les Sources Francaises du Theatre Egyptien"*

(1870 – 1939)Alger ,SNED,1972) pp. 91-104

١١- من أجل مناقشة ذكية لاستخدام صنوع الماهر للسجع لكى ينتج تأثيرا كوميديا انظر عطية عامر، "لغة المسرح العربى" (ستوكهولم، ١٩٦٧)

* * *

الفصل الثالث - الإسهام السورى

١- محمد يوسف نجم ، محرر، " مارون النقاش، المسرح العربى دراسات ونصوص"، بيروت (١٩٦١) ١١ إلى ١٢.

٢- انظر *Jacob M. Landau , "Studies in the Arabic Theatre and Cinema" (Philadelphia , 1958) p. 57.*

٣ - انظر نجم، محرر، "مارون النقاش" ص ٢٠، متى موسى، (النقاش وظهور المسرح العربى الوطنى فى سوريا) "جريدة الأدب العربى"، ٣) (١٩٧٢)، ١٠٩ ومحمد أ. الخزعى، *"The Development of Early Arabic Drama" (1847-1900) p.44. (London , 1984)*

٤- أرقـــام الصفحـــات بين الأقواس فى هذه الدراسة تشير إلى طبعة نجم لـــ "مارون النقاش". انظر الملحوظة رقم ١ بأعلى.

٥- نجم، محرر، "مارون النقاش" ص ٢٥ وموسى (النقاش والمسرح العربى)، ص ١١٢.

٦- الخزعى *(Early Arabic Drama, p.55.)*

٧- محمد مندور، المسرح النثرى، (القاهرة، ١٩٥٩) ، ص ٤.

٨- انظر الفصل *"The Arabs and Shakespeare"* في *M.M. Badawi ,*
Modern Arabic Literature and the West , (London, Ithaca Press, 1985.)

٩- أرقام الصفحات بين الأقواس فى هذه الدراسة تشير إلى طبعة نجم من "سليم النقاش" المسرح العربى دراسات ونصوص، بيروت (١٩٦٤).

١٠- محمد يوسف نجم، المسرحية فى الأدب العربى الحديث، (بيروت، ١٩٥٦)، ص ٦٦.

١١- نجم، محرر، " سليم النقاش "، ص ٢٤٧ إلى ٨.

١٢- انظر مقاله " فوائد الروايات " فى الجنان، بيروت (١١ أغسطس ١٨٧٥)

١٣- نجم (المسرحية)، ص ١٠٤.

١٤- عن السر الذى يحيط بتقديم القبانى للمسرح وأنشطته المسرحية المبكرة، انظر دراسة عطية أبو النجا الجيدة *Les Sources Francaises du Theatre Egyptien , (1870 – 1939) (Alger , 1972) , pp. 129ff.*

١٥ - عن حظ القبانى انظر نجم، المسرحية ص ٦١ وما بعدها وص ١١٥ وما بعدها

١٦- محمد يوسف نجم، محرر، "الشيخ أحمد أبو خليل القبانى" المسرح العربى دراسات ونصوص، بيروت (١٩٦٣) ٤٠١ إلى ٢.

١٧- المرجع نفسه (ص*P.h.*) .

١٨- المرجع نفسه ص ٣٣٧ إلى ٩.

١٩- المرجع نفسه، ص ١٦٨ إلى ١٧٦.

٢٠- عن المصدر الأوروبى المحتمل لمسرحية عفيفة انظر *Naga , Les Sources Francaises , pp.153ff.*

٢١ - نجم، محرر، "القبانى"، ص ١٥٥.

٢٢- *Naga , Les Sources Francaises ,p.144.* -الترجمة عن الفرنسية ترجمتى.

٢٣- المرجع نفسه، ص ١٥٨.

٢٤- نحم ، المسرحية، ص ٣٧٤.

٢٥- انظر نجم، محرر، "القبانى" ص ٣ و ٨ و ٢٠.

٢٦- المرجع نفسه، ص ٢٠٤.

٢٧- مندور، المسرح النثرى، ص ٨ إلى ١١.

٢٨- على الراعى، مسرح الدم والدموع، (القاهرة، ١٩٧٣) ص ١١٠. توصف هذه المسرحية بأنها أولى الميلودرامات المصرية كاملة الطول، المرجع نفسه، ص ٧-٩٦ .

٢٩- العناوين العربية هى الغيرة الوطنية وأبطال الحرية. من أجل دراسة المسرح والسياسة فى مصر فى الفترة حتى ١٩١٩ انظر: د. رمسيس عوض (التاريخ السرى للمسرح قبل ثورة ١٩١٩) (القاهرة، ١٩٧٢) واتجاهات سياسية فى المسرح قبل ثورة ١٩١٩ (القاهرة، ١٩٧٩).

٣٠- نجم، المسرحية، ص ٤٩١ وبعدها.

٣١-من أجل ملخص للحبكة انظر *Nevill Barbour, " The Arabic Theatre in Egypt ,Bulletin of the School of Oriental Studies , (1935-7),996ff.* ٣٢ *.Landau , Arab Theater , p. 87* من أجل مقالة متحمسة عن الريحانى انظر *L. Abou Saif, Naguib al-Rihany: from Buffoonery to Social Comedy" Journal of Arabic Literature, Leiden,4(1973), 1-18.* أحد المصادر الواضحة لكشكش بك، والتى لا تذكرها د. أبو سيف وهو أمر يدهشنا - هو طبعا مسرحية إبراهيم رمزى دخول الحمام *Admission to the Baths*. انظر ص ٧٦ وما بعدها.

*　　　*　　　*

الفصل الرابع - البحث عن هوية مصرية

١- انظر *M.M.Badawi , Modern Arabic Literature and the West , (London , 1985),pp.191-204.*

٢- المرجع نفسه، ص ١٩٥.

٣- المرجع نفسسه، ص ١٩٦.

٤- يذكر جيكوب م. لانداو فى كتابه *Studies in the Arab Theater and Cinema (Philadelphia, 1958),p.109* بالخطأ أن جلال ترجم التراجيديات إلى العربية الأدبية الحديثة.

٥- انظر لويس عوض دراسات فى أدبنا الحديث، (القاهرة، ١٩٦١)، ص ١٤٥.

٦- *Landau , The Arab Theater , p.109.*

٧- انظر فتوح نشاطى، خمسون عاما فى خدمة المسرح (القاهرة، ١٩٧٤)المجلد ٢، ص ١٦٥.

٨ - محمد يوسف نجم، المسرحية فى الأدب العربى الحديث، (بيروت، ١٩٥٦) ص ٢٨٠.

٩ - انظر التحليل الثاقب لترجمة جلال لموليير فى على الراعى، فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى) (القاهرة، ١٩٧١) ص ١٢٢ وما بعدها.

١٠- انظر بصفة خاصة مقاله "الروايات وأنفعها لنا" فى "مختارات من فرح أنطون سلسلة مناهل الأدب العربى، بيروت، ٢٩ (١٩٥٠)، ٤٥.

١١- انظر مقاله "الكاتب الشرقى وحاجته الجديدة " فى فرح أنطون: حياته، وأدبه ومقتطفات من آثاره، بيروت، (١٩٥٠)، ٩ إلى ١٠ و ٣٢ و٣٧ وما بعدها. انظر أيضا مختارات من فرح أنطون، ص ٥٩.

١٢- انظر مختارات من فرح أنطون، ٤٢ والسيد حسن عيد (تطور النقد المسرحى فى مصر (القاهرة، ١٩٦٥) ص ١٠٠ وما بعدها.

١٣- نجم (المسرحية) ص ٣٣٤ ، ملحوظة ٣٤. من أجل دراسة متعاطفة للمسرحية انظر نجم، المرجع نفسه، ص ٣٢٧ إلى ٣١.

١٤ - انظر الدراسة المقنعة لعلى الراعى فى كتابه مسرح الدم والدموع (القاهرة، ١٩٧٣) ص ٧٨ وما بعدها.

١٥- محمد مندور، المسرح النثرى (القاهرة، ١٩٥٩) ص ٥٣ إلى ٤.

١٦- انظر بدوى، الأدب العربى الحديث، ص ٩٤.

١٧- المرجع نفسه، ص ٥٤ و ٧٣.

١٨- إبراهيم درديرى أدب إبراهيم رمزى (القاهرة، ١٩٧١) ص ٢٨١.

١٩ - المرجع نفسه، ص ١٠٤ وما بعدها.

٢٠- محمد تيمور مؤلفات - حياتنا التمثيلية، القاهرة، (١٩٧٣) المجلد ٢، ص ١٣٢.

٢١ - درديرى (رمزى)، ص ١٣٠.

٢٢- المرجع نفسه، ص ١٢٥ وما بعدها.

٢٣- الراعى، فنون الكوميديا، ص ١٣٦، الملحوظة ١.

٢٤- أرقام الصفحات بين الأقواس فى هذه الدراسة تشير إلى طبعة المسرحية المعاد طبعها فى دورية الهلال (يوليه، ١٩٧١).

٢٥- التعبير هو " آدم طلع الغايب ". انظر درديرى، (رمزى)، ص ٢٩٨.

٢٦- الهلال (يوليو، ١٩٧١)، ص ٩١.

٢٧- المرجع نفسه، ص ٩١.

٢٨- تيمور، مؤلفات، ص ١٦٨.

٢٩- فى (الهلال) (مارس، ١٩٢٤) مقتطف فى درديرى، (رمزى)، ص ٢٤٠.

٣٠- انظر إبراهيم رمزى أبطال المنصورة، (القاهرة، بدون تاريخ)، مقدمة مقدمة المؤلف مؤرخة فبراير ١٩٣٩)، ص ٣. أرقام الصفحات بين الأقواس فى هذه الدراسة للمسرحية تشير إلى هذه الطبعة.

٣١- المرجع نفسه، ص ٤.

٣٢- يرى محمد مندور هذا الملمح كتعبير عن حس رمزى المتطور جدا بالمسرح (الحاسة المسرحية). انظر المسرح النثرى، ص ٤٥.

٣٣- لا يناقش ج. م. لانداو مسرحية واحدة لإبراهيم رمزى فى كتابه دراسات فى المسرح العربى.

٣٤- انظر المقدمة التى كتبها محمود تيمور "محمد تيمور حياته وآماله" لكتاب مؤلفات محمد تيمور: وميض الروح" (القاهرة، ١٩٧١)، المجلد ١، ص ٣٨.

٣٥- فى مقدمته الطويلة الجادة لكتاب مؤلفات محمد تيمور حياتنا التمثيلية (القاهرة، ١٩٧٣) المجلد ٢، ص ١٧ يقرر زكى طليمات أن تيمور قضى سنة فى ألمانيا. إلا أننى – فى هذا التقرير الموضوعى عن حياته أتبع مقدمة أخيه للمجلد ١ الذى يبدو عرضا أنه المصدر الرئيسى لكتاب علاء الدين وحيد (مسرح محمد تيمور) (القاهرة، ١٩٧٥).

٣٦- مؤلفات، المجلد ٢، ص ١٧ و ٢٠.

٣٧- مؤلفات، المجلد ١، ص ٣٥ وما بعدها.

٣٨- المرجع نفسه، ص ٤٠ إلى ١.

٣٩- مؤلفات، المجلد ٢، ص ٤٤ إلى ٩.

٤٠- مؤلفات المجلد ٢، ص ٨٨ إلى ٩٤.

٤١- المرجع نفسه، ص ٩٥.

٤٢- مؤلفات، المجلد ١، ص ٦٢.

٤٣- المرجع نفسه، ص ٦٣.

٤٤- مؤلفات، المجلد ٢، ص ٦١.

٤٥- الراعى. فنون الكوميديا، ص ١٤٤.

٤٦- مؤلفات، المجلد ٣، ص ٥٢.

٤٧- المرجع نفسه، ص ٥٦.

٤٨- المرجع نفسه، ص ٦٨.

٤٩- المرجع نفسه، ص ٤٢.

٥٠- المرجع نفسه، ص ٢٥.

٥١- علاء الدين وحيد، مسرح محمد تيمور، ص ١٠٠.

٥٢- مؤلفات، المجلد ٣، ص ٣٠.

٥٣- المرجع نفسه، ص ٣٦.

٥٤- المرجع نفسه، ص ٣٧.

٥٥- شعر نفيل باربور أن "رسم كل الشخصيات تقريبا رائع" ورأى أن عبد الستار نفسه "لا يمكن أن ينسى "وابنه التافه" دراسة ممتازة أخرى". انظر

"المسرح العربى فى مصر"، نشرة مدرسة الدراسات الشرقية، ٨ (١٩٣٥ إلى ٧)، ١٠٠٢ إلى ٣.

٥٦- مؤلفات، المجلد ٢، ص ٩٢.

٥٧- مؤلفات، المجلد ٢، ص ٣٨٠. هناك قدر من عدم الاتساق فى المسرحية فى هذه النقطة. فى مكان آخر (ص ٣١٥) يقال لنا إن أمينا تزوج بعد موت والده بما يكاد أن يكون سنة.

٥٨- المرجع نفسه، ص ٤٠٥.

٥٩- انظر علاء الدين وحيد (مسرح محمد تيمور)، ص ١٦٠، حيث يعترض المؤلف على استخدام كلمة "شرموطة". وهى كلمة لها ما يبررها وهى مناسبة تماما للاستخدام فى هذا السياق فى رأيى.

٦٠- مثل مندور فى المسرح النثرى، ص ٧٨ والراعى فى مسرح الدم والدموع، ص ١١٩ إلى ١٢١.

٦١- مندور، المسرح النثرى، ص ٨٢ إلى ٣.

٦٢- الراعى، مسرح الدم والدموع، ص ١١٥ إلى ٢٨.

٦٣- المرجع نفسه، ص ١٢٧.

٦٤- علاء الدين وحيد، مسرح محمد تيمور، ص ١٦٠.

٦٥- فتوح نشاطى، خمسون عاما فى خدمة المسرح، (القاهرة، ١٩٧٣)، المجلد ١، ص ٢٦ وما بعدها.

٦٦- مندور، المسرح النثرى، ص ٧١.

٦٧- المرجع نفسه.

٦٨- أنطون يزبك، الذبائح: مأساة أسرية فى أربعة فصول، شركة مطبوعات القرطاس (القاهرة، بدون تاريخ)، ص ١٤. أرقام الصفحات بين الأقواس فى هذه الدراسة لمسرحية الذبائح تشير إلى هذه الطبعة.

٦٩- من أجل التأثير المحتمل لإبسن على هذه المسرحية انظر الدراسة الشائقة للراعى فى مسرح الدم والدموع ص ١٤٤ إلى ٦.

٧٠- انظر بصفة خاصة مندور المسرح النثرى، ص ٧١.

خاتمة

1 - Jacob M. Landau , Studies in the Arab Theater and Cinema, (Philadelphia , 1958),pp.117-118.

٢- الطبعة المستخدمة هنا هى الرابعة، ميخائيل نعيمة، الآباء والبنون (بيروت، ١٩٦٢) أرقام الصفحا ت فى هذه الدراسة تشير إلى هذه الطبعة.

3 - Landau , Studies in the Arab Theater , pp. 91-4.

٤- انظر *M.M.Badawi, Modern Arabic Literature and the West Ithaca Press, 1985). p.189.)*

٥- السيد حسن عيد، تطور النقد المسرحى فى مصر (القاهرة، ١٩٦٥)

٦- المرجع نفسه، ص ٢٢٨ وما بعدها.

٧- فتوح نشاطى. خمسون عاما فى خدمة المسرح (القاهرة، ١٩٧٣)
المجلد ١، ص ٧١.

٨- المرجع نفسه، ص ٨١.

٩ – المرجع نفسه، ص ٩٠.

المؤلف فى سطور

محمد مصطفى بدوى

ولد بالإسكندرية فى ١٩٢٥، وتخرج فى كلية الآداب بجامعتها فى ١٩٤٦، ثم حصل على درجتى الليسانس والدكتوراه فى الأدب الإنجليزى من جامعة لندن فى ١٩٥٤، واشتغل بعدها بتدريس الأدب الإنجليزى بجامعة الإسكندرية. قام بتدريس الأدب العربى الحديث بجامعة أكسفورد بإنجلترا. حاز زمالة كلية سانت أنطونى بأكسفورد فى ١٩٦٧. وفاز بجائزة الملك فيصل العالمية للأدب العربى (بالاشتراك) فى ١٩٩٢. أنشأ وشارك فى تحرير "مجلة الأدب العربى" الصادرة باللغة الإنجليزية (١٩٧٠).

من الكتب التى ألفها بالعربية: رسائل من لندن - شعر (١٩٥٦)، وكولردج (فى سلسلة نوابغ الفكر الغربى) (١٩٥٨)، ودراسات فى الشعر والمسرح (١٩٦٠) ومختارات من الشعر العربى الحديث (١٩٦٩) وأطلال - شعر (١٩٧٩) وفيليب لاركيـن - مختـارات شعـرية ودراسة (١٩٩٨)، وقضية الحداثة فى النقد الأدبى (١٩٩٩).

ومن الكتب التى ألفها بالإنجليزية: كولردج بوصفه ناقدا لشكسبير (١٩٧٣)، ودراسة نقدية للشعر العربى الحديث (١٩٧٥)، وخلفية شكسبير (١٩٨١)، والأدب العربى الحديث والغرب (١٩٨٥) والمسرحية العربية الحديثة فى مصر (١٩٨٧)

وبداية المسرح العربى الحديث (١٩٨٨)، والموجز فى تاريخ الأدب العربى الحديث (١٩٩٣). وقام بتحرير المجلد الخاص بالأدب العربى الحديث فى سلسلة تاريخ كمبردج للأدب العربى (١٩٩٢).

ومما ترجمه إلى العربية: الإحساس بالجمال لجورج سانتيانا (١٩٦٠)، والعلم والشعر لريتشاردز (١٩٦٠) والحياة والشاعر لستيفن سبندر (١٩٦٠)، والشعر والتأمل لروزتريفور هاملتون (١٩٦٣)، ومبادئ النقد الأدبى لريتشاردز (١٩٦٣). والفكر الأدبى المعاصر لجورج واطسون (١٩٨٠)، وماكبث لشكسبير (٢٠٠١)، والملك لير (٢٠٠٣) وعطيل (٢٠٠٤) لشكسبير أيضا.

المترجم فى سطور

د.جمال الدين عبد المقصود

- نال درجة الدكتوراه فى المسرح من قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب – جامعة القاهرة فى ١٩٩٩ بمرتبة الشرف الأولى وتوصية بطبع الرسالة على نفقة الجامعة وتبادلها مع الجامعات الأخرى.

- قام بتدريس الدراما والكتابة المسرحية والنقد المسرحى واللغة الإنجليزية فى عشر جامعات ومعاهد عليا فى مصر منذ ١٩٧٤.

- ترجم ثمانية كتب من الإنجليزية للهيئة العامة للكتاب والمجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومى للترجمة) والمركز القومى للترجمة ومهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى.

- اختار المسرح القومى ترجمته لمسرحية "هاملت" ليقدمها على المسرح فى ٢٠٠٥ من إخراج الدكتور هانى مطاوع.

دراسات كتبت عن أعماله المسرحية:

- الكوميديا فى مسرح جمال عبد المقصود (٢٠٠١ الهيئة المصرية العامة للكتاب).

- الأسلوب فى مسرحيات جمال عبد المقصود (٢٠٠٤ الهيئة المصرية العامة للكتاب).

كوميديا الحكم الشمولى (١٩٨٦- الهيئة المصرية العامة للكتاب (ثلاثة كتاب مسرح: يوسف إدريس وجمال عبد المقصود وعلى سالم).

- نوقشت رسالة دكتوراه حول ترجمة مسرحيته "الرجل الذى أكل وزة" فى كلية الآداب – قسم اللغة الإنجليزية – جامعة عين شمس فى ١٣ يوليو ٢٠١٠ وأجيزت بمرتبة الشرف الأولى، تدرس مسرحيته "الرجل الذى أكل وزة" فى قسم دكتوراه المسرح فى جامعة نيويورك "د. مارفن كارلسون".

- اختار الناقد الكبير إبراهيم فتحى المسرحية المذكورة ضمن أفضل عشر مسرحيات عربية فى القرن العشرين.

- قام بتمثيل المسرحية المذكورة أكثر من مائة فرقة مسرحية وهو رقم قياسى لم يحدث لمسرحية من قبل.

- كانت مسرحيته "عالم كوره" مشروع التخرج لطلاب المعهد العالى للفنون المسرحية عام ٢٠١٠ من إخراج الأستاذ الدكتور هانى مطاوع، وقد سبق أن كانت مشروعا للتخرج فى سنة سابقة من إخراج الأستاذة الدكتوره منى صادق.

- قدم مسرح الجيب مسرحيته ذات الفصل الواحد "الغايب " فى ١٩٦٨ ونشرتها جامعة نيويورك بالإنجليزية فى كتاب المسرح المعاصر فى مصر عام ٢٠٠٤ لمارفين كارلسون.

نشر مسرحية "حكاية تلات بنات " فى ١٩٧٣، وقدمتها فرقة مسرح الطليعة من إخراج محمود الألفى فى ١٩٧٤، ومثلت مصر رسميا فى مهرجان دمشق الدولى للفنون المسرحية عام ١٩٧٤.

- قدمت فرقة عبد المنعم مدبولى مسرحيته "مع خالص تحياتى" بطولة وإخراج عبد المنعم مدبولى فى ١٩٧٩.

- قدم مسرح الطليعة مسرحيته "الرجل الذى أكل وزة" فى ١٩٨٥ من إخراج ماهر عبد الحميد ونشرت فى ١٩٨٦ "الهيئة المصرية العامة للكتاب".

- نشر مسرحية "عالم كوره" فى ١٩٨٧ وقدمها المسرح الكوميدى من إخراج مجدى مجاهد فى العام نفسه.

- قدم له المسرح الكوميدى مسرحية "الدخول فى الممنوع" من إخراج السيد راضى سنة ١٩٨٩ ونشرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٠.

- قدم له المسرح الكوميدى مسرحية "مسألة مبدأ" فى ١٩٩٠ ومسرحية "عالم بغبغانات" فى ١٩٩٤ والمسرحيتان من إخراج مجدى مجاهد، وقد نشرت الهيئة العامة للكتاب المسرحية الأخيرة فى ١٩٩٤.

- قدم له مسرح الثقافة الجماهيرية مسرحية "رجلان" من إخراج سمير حسنى فى ١٩٩٨.

قدم له المسرح الكوميدى مسرحية "الجوازة دى لازم تتم" فى ١٩٩٩ من إخراج مجدى مجاهد.

- نشر القصة القصيرة والمقال النقدى فى معظم المجلات المصرية.

- عضو لجنة الترجمة باتحاد كتاب مصر.

التصحيح اللغوى : محمد المصرى
الإشراف الفنى : حسن كامل